পৰম্পৰাগত ভাৰতীয় নাট্য
বহুমুখী ধাৰা

ভাৰত—মাটি আৰু মানুহ

পৰম্পৰাগত ভাৰতীয় নাট্য

বহুমুখী ধাৰা

কপিলা ৱাৎস্যায়ন

অনুবাদ

বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত

নেশ্যনেল বুক ট্ৰাষ্ট, ইণ্ডিয়া

সূচীপত্ৰ

ভাৰতবৰ্ষত নাট্য কলাৰ
আধুনিক সমালোচনাধৰ্মী বিদ্যাবত্তাৰ
অগ্ৰণী পুৰুষ

ড° ভি. ৰাঘৱনৰ

স্মৃতিৰ প্ৰতি

পাতনি আৰু স্বীকৃতি

Classical Indian Dance in Literature and the Arts নামৰ মোৰ প্ৰথম গ্ৰন্থখনত আন্তঃসম্পৰ্কৰ গাঁথনিত এঘাৰ শতিকালৈকে ভাৰতীয় পৰিৱেশ্য কলাসমূহৰ বুৰঞ্জীৰ লেখ লোৱা হৈছিল। তাৰ পিছত *Traditions of Indian Folk Dance* বোলা আন এখন গ্ৰন্থ ওলায়। সেইখনত জনজাতীয় আৰু গ্ৰামীন স্তৰত জীৱন্ত পৰম্পৰাসমূহৰ এখন সমসাময়িক স্থানগত চিত্ৰ দাঙি ধৰিবৰ প্ৰয়াস কৰা হৈছিল। দশম আৰু উনবিংশ শতিকাৰ মাজৰ প্ৰায় এহেজাৰ বছৰৰ ভাৰতৰ ইতিহাসৰ লগতে ভাৰতৰ সকলো অঞ্চল সামৰা বিশাল ধূসৰ এলেকাটো স্পৰ্শ কৰা হোৱা নাছিল। কিন্তু যিকোনো অৰ্থপূৰ্ণ গাঁথনিৰ বাবে এই শূণ্য স্থান পূৰণৰ প্ৰয়োজন আছিল। আঞ্চলিক ভাষা আৰু সাহিত্যসমূহৰ উত্থান আৰু দৃষ্টিগ্ৰাহ্য আৰু পৰিৱেশ্য কলাৰ ৰীতি আৰু শৈলীৰ হতভম্ব কৰা সংখ্যাবহুলতাই কামটোক দুঃসাধ্য কৰি তুলিছিল: সংস্কৃত ভাষা আৰু সৰ্বভাৰতীয় পৰম্পৰাৰ দ্বাৰা প্ৰদত্ত ঐক্যৰ ঠাই যেন নৈছিলহি বিস্ময়কৰ পৰম্পৰাৰ সংখ্যাবহুলতাই যাক প্ৰায়ে দ্বিখণ্ডীভৱন আৰু ভিন্নৰূপতা বুলি ভুল কৰা হৈছিল। তথাপিও মধ্যযুগীয় সাহিত্য পঢ়োঁতে আৰু বিভিন্ন ৰীতিসমূহৰ উদ্‌বৰ্তনসমূহ পৰীক্ষা কৰোঁতে এই প্ৰপঞ্চটোৰ অনুসন্ধান কৰা আৱশ্যক হৈছিল, বিশেষকৈ এই বাবেই যে এই যুগটোক ভাৰতীয় পৰিৱেশ্য আৰু দৃষ্টিগ্ৰাহ্য কলাসমূহৰ প্ৰবাদসুলভ অন্ধকাৰ যুগ বুলি উপেক্ষা কৰা হয়। অকল এক দলবদ্ধভাৱে গৃহীত প্ৰকল্পৰ ৰূপত হে এনে কাৰ্য উপযুক্তভাৱে সাধিত হ'ব পাৰে।

একেজন ব্যক্তিৰ দ্বাৰা এনে প্ৰচেষ্টা চলোৱাৰ সুস্পষ্ট সীমাবদ্ধতা সত্ত্বেও মোৰ ধাৰণা হৈছিল যে স্থানগত আৰু কালগত মাত্ৰাৰে অন্ততঃ এটা থূল-মূল গাঁথনি আগবঢ়োৱাৰ প্ৰয়োজন আছিল, যাতে আপাতভাৱে খণ্ডীভূত এই ৰীতিসমূহৰ বিকাশৰ গতি আৰু সেইবোৰৰ মাজত নিহিত ঐক্যখিনিক চিহ্নিত কৰিব পাৰি। অৱশ্যে কিছুমান বন্ধুৱে বুজনি দিয়াৰ দৰে অনুৰোধ কৰি নথকা হ'লে কিতাপখন লিখা নহ'লহেঁতেন। যেতিয়া মই ক্ষেত্ৰটো অধ্যয়ন কৰিবলৈ ল'লো তেতিয়া মোৰ প্ৰত্যয় জন্মিল যে মোৰ প্ৰধান আগ্ৰহৰ বিষয় 'নৃত্য' বা 'সঙ্গীত'তকৈ পূৰ্ণ মাত্ৰাৰ 'নাট্য'হে আলোচ্য কালছোৱাৰ প্ৰকৃত স্বৰূপনিৰ্দেশক। ইয়াত উচ্চাৰিত আৰু গীত শব্দ আৰু 'চলন' বিলাকক এটাৰ পৰা আনটো

বিচ্ছিন্ন কৰিব নোৱাৰি। এই সমলবোৰক বিচ্ছিন্নভাৱে চোৱাটো প্ৰায় অসম্ভৱ হ'লহেঁতেন। 'নাট্য' হ'ল এটা পূৰ্ণাৱয়ব অভিজ্ঞতা আৰু বহুমুখী অভিব্যক্তি য'ত জড়িত আছে চাৰি বিধৰ 'অভিনয়', আৰু 'নাট্য' আৰু 'লোক' এই দুই স্তৰৰ পৰিৱেশন। লগতে মধ্যযুগৰ ভাৰতৰ বিৰাট পৰিমাণৰ সাহিত্য-কৃতি অধ্যয়ন কৰি মোৰ বিশ্বাস জন্মিছিল যে তথাকথিত গ্ৰামীণ লোক-ৰীতিসমূহৰ উৎস যিমানখিনি মৌখিক পৰম্পৰাত আছিল, সিমানখিনি আছিল আঞ্চলিক সাহিত্যত। ইমানদিনে শিথিলভাৱে 'পৰম্পৰাগত' বা 'লোক নাট্য' বুলি অভিহিত নাট্য ৰীতিসমূহৰ এক নিবিড় অভিজ্ঞতাই মোৰ এই ধাৰণাটোক দৃঢ়ীভূত কৰে। লিখিত সাক্ষ্য আৰু ব্যক্তিগত আলোচনাত এইটো ওলাই পৰিছিল যে লিখিত আৰু মৌখিক পৰম্পৰাসমূহ সম্পৰ্কহীনতাৰ নহয়, সম্পৰ্কযুক্ততাৰ গাঁথনিতহে বিচাৰ কৰিব লাগে। যিবোৰক বাহ্যিকভাৱে ইতিহাস আৰু প্ৰাচীনতাৰ লগত সম্পৰ্ক নোহোৱাকৈ গ্ৰামীণ জনসাধাৰণৰ বস্তু যেন লাগে, সেইবোৰতেই 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ পৰম্পৰাৰ অনুৱৰ্তন আছে। ভাৰতীয় কলা-পৰম্পৰাৰ কিছুমান গৃহীত তত্ত্বৰ বিৰুদ্ধে প্ৰশ্ন তোলাটো আৱশ্যক হৈ পৰে। প্ৰথম, 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ই নিজেই আঞ্চলিক আৰু স্থানীয় শৈলীসমূহক সামৰি লোৱা নাছিল নে, আৰু দ্বিতীয়, এই বহুসংখ্যক পৰম্পৰা দৰাচলতে একে জুপি বৃক্ষতে বহুসংখ্যক পুষ্পৰ বিকাশ আছিল নে নাছিল। তাৰেই ফলশ্ৰুতি হ'ল বৰ্তমান গ্ৰন্থখনি। ইয়াৰ প্ৰধান লক্ষ্য হ'ল এই ৰীতিবোৰৰ আঁতিগুৰি বিচৰা আৰু এই কলাশ্ৰেণীসমূহৰ ক্ৰমবিকাশৰ লেখ লোৱা।

একোটা অঞ্চলৰ সাহিত্যিক আৰু কলাগত পৰম্পৰাৰ পশ্চাৎপটৰ সমুখত সমসাময়িক প্ৰকাশৰূপবোৰক স্থাপন কৰা হৈছে।

স্বাভাৱিকতে, এনে এক উপস্থাপন সূক্ষ্ম স্তৰত প্ৰতিটো ৰীতিৰ অধিক নিবিড় অধ্যয়নৰ বাবে আৰম্ভণিৰ স্থানহে হ'ব পাৰে। প্ৰতিটো ৰীতি আৰু কলাশ্ৰেণীৰ তেনেধৰণৰ পূৰ্ণতৰ পুনৰ্বিন্যাসৰ আধাৰৰ যোগান ধৰাই বৰ্তমান অধ্যয়নটিৰ লক্ষ্য।

বুজিবই পাৰি যে আনকি এনে এটা প্ৰথম প্ৰচেষ্টাৰ বাবেও কেইবাটাও আঞ্চলিক সাহিত্য, বহুসংখ্যক অনুচিত্ৰৰ পৰম্পৰা আৰু আন আন সমগোত্ৰীয় কলাৰ পৰিক্ৰমা কৰাৰ আৱশ্যক হয়। মোৰ আধা ডজন বা তাতোকৈ সৰহ ভাৰতীয় ভাষা বুজি পোৱাৰ সৌভাগ্য হোৱা সত্ত্বেও, এই সীমাবদ্ধতাটো সম্পূৰ্ণভাৱে স্বীকাৰ কৰা হৈছে। অপৰিহাৰ্য ভাৱে অনুবাদ আৰু মৌলিক উৎসৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিবলগীয়া হৈছে; অৱশ্যে তাকে কৰা হৈছে এই সুস্পষ্ট সীমাবদ্ধতাকে সম্পূৰ্ণৰূপে স্বীকাৰ কৰি লৈ।

ইয়াৰ উপৰিও, আঞ্চলিক ভাষা আৰু সাহিত্যসমূহৰ কালক্ৰমটো এতিয়াও এটা মতভেদৰ বিষয় হৈ আছে। চন-তাৰিখবোৰ উত্তপ্ত বিতৰ্ক আৰু বিবাদৰ ক্ষেত্ৰ হৈ আছে। কিছুমান সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত, আনকি কম্বনৰ দৰে কিছুমান মহৎ কৃতিৰ তাৰিখৰ বিষয়টোও নিষ্পত্তি নোহোৱাকৈ আছে। এনে এটা পৰিস্থিতিত, য'ত কালক্ৰম নিৰ্ধাৰণ কৰা আৰু প্ৰকৃত চন-তাৰিখ সম্পৰ্কে জল্পনা-কল্পনা কৰা মুখ্য উদ্দেশ্য নহয়, সংশ্লিষ্ট ভাষাৰ সমালোচক আৰু গ্ৰন্থকাৰসকলে আগবঢ়োৱা কালক্ৰমৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰাতকৈ শ্ৰেষ্ঠ উপায় নাথাকে। এই ক্ষেত্ৰত তেলুগু, কন্নড়, মালায়লম, বাংলা আৰু উড়িয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীৰ সাহিত্য অকাদেমীৰ গ্ৰন্থমালা সহায়ক হৈছে। মই এই বুৰঞ্জীসমূহৰ প্ৰণেতাসকলৰ ওচৰত আৰু লগতে গুজৰাটীৰ বাবে শ্ৰী কে. এম. মুন্সী আৰু শ্ৰী এম. আৰ. মজুমদাৰৰ ওচৰত আন্তৰিক ঋণ স্বীকাৰ কৰিছোঁ। ভাওনা আৰু তাৰ লগৰ ৰীতিবোৰৰ কাৰণে মই ড° মহেশ্বৰ নেওগ আৰু শ্ৰীএইচ. বৰুৱাৰ ওচৰত ঋণী। ড° মহেশ্বৰ নেওগে অসমৰ কলাসমূহৰ সন্দৰ্ভত ভালেমান অনুপ্ৰাণিত কৰা আলোচনাৰ সুযোগ দিছিল। 'খ্যাল' আদিৰ বিশদ বিৱৰণৰ বাবে ড° মহেন্দ্ৰ ভানৱাটৰ ৰচনাই প্ৰচুৰ সমলৰ যোগান ধৰিছে।

কিন্তু নাট্য হৈছে এক সংঘটন-নিৰ্ভৰ অভিজ্ঞতাজড়িত কলা যি লিখিত শব্দৰ ভিতৰেত সীমাবদ্ধ নহয়। এই অভিজ্ঞতা আৰু তাৰ বিষয়ে আলোচনা অপৰিহাৰ্য। এই বিষয়ত মই ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলৰ পণ্ডিত আৰু সুবিজ্ঞ লোকসকলৰ ওচৰত ঋণী। এই সকলৰ ভিতৰত অগ্ৰগণ্য হ'ল স্বৰ্গীয় ড° ভি. ৰাঘৱন। তেখেতৰ পৰামৰ্শ আৰু বুজনিতেই মই প্ৰথমবাৰ সেই ১৯৪৯ চনতেই মেলাট্টুৰলৈ যাত্ৰা কৰোঁ। তেখেতেই মোক প্ৰথমতে কুটিয়ট্টম্, যক্ষগান আৰু ভাগৱতমেলাৰ লগত পৰিচয় কৰাই দিয়ে। তেখেতৰ ওচৰত মোৰ যি ঋণ তাক ভাষাৰে প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰি। শ্ৰী ই.কে. কৃষ্ণ আয়াৰৰ সহযোগৰ কথাও মোৰ মনত আছে। যক্ষগানৰ সম্পৰ্কত অধ্যাপক কে. এচ. কৰন্থ, ড° মাৰ্থা এছটন আৰু ভাগৱতাৰ গোপালৰ লগত হোৱা আলোচনা আছিল অতি জ্ঞানগৰ্ভ আৰু ফলদায়ক। মণি মাধৱ চাকিয়াৰ আৰু ৰাম চাকিয়াৰকে ধৰি কুটিয়ট্টমৰ কেইবাগৰাকীও ওজাই বহুতো প্ৰশ্নৰ উত্তৰ দিছিল। কুটিয়ট্টমৰ বিষয়ে কুঞ্জুমণি ৰাজাৰ বিশেষ পুস্তিকা আৰু ক্লিফৰ্ড জ'নচ আৰু বেটি জ'নচৰ ৰচনাই নতুন অন্তৰ্দৃষ্টি প্ৰদান কৰিছে। কেৰলত থকাৰ অভিজ্ঞতাটো আছিল আটাইতকৈ ফলদায়ক। তাত মই নিশাৰ পিছত নিশা এই উপস্থাপনাবোৰ চাই তৃপ্তি লাভ কৰিব পাৰিছিলোঁ।

যদিও ছৌ ৰীতিৰ বিষয়ে লিখিত সমল অতি কম, ইয়াৰ তিনিওটা ৰীতিৰ নানান দিশ সম্পৰ্কে পণ্ডিত আৰু শিল্পী উভয়ৰে লগত আলোচনা কৰাৰ সৌভাগ্য মোৰ হৈছিল। মই বিশেষকৈ ধন্যবাদ দিব খোজোঁ ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ বাবে কৃষ্ণ চান্দ নায়ক আৰু অন্যান্যসকলক, চেৰাইকেল্লা ৰীতিৰ বাবে গুৰু কেদাৰনাথ সাহু আৰু ৰাজা বীৰেন্দ্ৰ সিং দেওক, আৰু পুৰুলিয়া ৰীতিৰ বাবে শ্ৰীআশুতোষ ভট্টাচাৰ্য্য, শ্ৰীমতী পূৰ্ণিমা সিংহ আৰু পুৰুলিয়াৰ গুৰু গম্ভীৰ সিঙক।

মথুৰা আৰু বৃন্দাবনলৈ কৰা পুনঃ পুনঃ যাত্ৰা আৰু স্বামী লাড়লী প্ৰসাদ, ৰামস্বৰূপ আৰু হৰগোবিন্দৰ লগত কৰা আলোচনাই লীলা ৰীতি সম্পৰ্কে মোৰ অনুধাৱনক সমৃদ্ধ কৰে। তেওঁ বিলাকৰ ওচৰত মই ঋণী। সমসাময়িক উপস্থাপনাৰ ত্ৰুটিবিলাক পুনৰ পৰীক্ষা কৰি চোৱাত শ্ৰীৰাম নাৰায়ণ আগৰৱালা আৰু শ্ৰীয়মদাগ্নিৰ ৰচনাই সহায় কৰিছে। অধ্যাপক দশৰথ ওঝাৰ ৰচনাৰ লগতে স্বৰ্গীয় জে. চি মাথুৰৰ ৰচনাই, বিশেষকৈ তেওঁবিলাকৰ যুটীয়া প্ৰকাশন "প্ৰাচীন ভাষা নাটক"খনে কেইটামান ৰীতিৰ ইতিহাস পুনৰ্নিৰ্মাণৰ বাবে মূল্যবান সমল যোগাইছে। অধ্যাপক দশৰথ ওঝাই উদাৰভাৱে তথ্য আৰু সমলৰ যোগান ধৰিছে। প্ৰকৃততে তাৰে কিছুমান মই এই অধ্যয়নত সুমুৱাবই পৰা নাই।

শ্ৰী কে. এম. মুন্সী আৰু শ্ৰী মজুমদাৰৰ ৰচনাৰ বাহিৰেও শ্ৰীমতী সুধা দেশাই আৰু শ্ৰীৰসিকলাল পাৰিখৰ লগত হোৱা অনুপ্ৰাণিত কৰা আলোচনাই ভৱাই সম্পৰ্কে থকা ভালেমান সন্দেহ পৰিষ্কাৰ কৰিছে। গুজৰাটৰ শ্ৰীমনসুখ যোশী আৰু অন্যান্য সকলে মুক্তভাৱে প্ৰশ্নমালাৰ উত্তৰ দিছে। পিছে, পাণ্ডুলিপিখন ছপাশাললৈ যোৱাৰ পিছতহে সম্প্ৰতি মোৰাৱিত হোৱা এটা উৎসৱত ভৱাইৰ ৰোমাঞ্চকৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰোঁ। ভৱাৱাসকলৰ লগত, বিশেষকৈ শ্ৰী মণিভাই আৰু শ্ৰী বাবুভাইৰ লগত আলোচনা হোৱাৰ পিছত, আৰু বিশেষকৈ তেওঁলোকৰ বিদ্যুৎসঞ্চাৰী পৰিৱেশন চোৱাৰ সুযোগ পোৱাৰ পিছত মই পূৰ্বৰ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত আধাৰিত মোৰ কিছুমান অভিমত আনন্দেৰে পৰিৱৰ্তন কৰিলোহেঁতেন। এই শেহতীয়া অভিজ্ঞতাটোৱে এইদৰে ক'বলৈ বাধ্য কৰাইছে যে যিটোক মই এটা পাঁচশ বছৰৰ পুৰণি পৰম্পৰাৰ মৃতপ্ৰায় আৰু অমাৰ্জিত উদ্‌বৰ্তন বুলি ধৰি লৈছিলোঁ সেইটো হৈছে আচলতে আধেয়, ভাষা, মঞ্চকৌশল আৰু সাঙ্গীতিক চানেকিৰ অবিশ্বাস্য বিস্তৃতি আৰু বহুমুখিতাৰে সৈতে এক প্ৰাণচঞ্চল পৰম্পৰা। এই বিশাৰদসকললৈ মই মোৰ আন্তৰিকতম ঋণ স্বীকাৰ কৰিছোঁ। সেয়া আছিল জ্ঞান আহৰণৰ এক গভীৰ অভিজ্ঞতা।

আজি যদিও যাত্ৰাই ব্যৱসায়িক পৰিৱেশনৰ নতুন উচ্চতাত উপনীত হৈছে, তথাপি নিৰ্ভৰযোগ্য আৰু অকৃত্ৰিম পৰিৱেশনা চোৱাৰ কেইটামান সুযোগ পাইছিলোঁ। অধ্যাপক আশুতোষ ভট্টাচাৰ্য আৰু শ্ৰীমতী শোভা সেনৰ লগত হোৱা আলোচনায়ো সহায় কৰিছে।

ড° মহেন্দ্ৰ ভানৱাটৰ খ্যাল সম্পৰ্কীয় ৰচনা আৰু শ্ৰী দেৱীলাল সামৰৰ ৰাজস্থানৰ কলাসমূহৰ বিষয়ে থকা গভীৰ আৰু ব্যাপক জ্ঞান সদায়েই কামত লাগিছে। তেওঁবিলাকে পৰিৱেশন চোৱাৰ আৰু তাৰ পিছত আলোচনা কৰাৰ সুযোগ কৰি দিছে। তেওঁবিলাকৰ ওচৰত মই কৃতজ্ঞ।

তমাশাৰ বিষয়ে মাৰাঠীত ভালেখিনি লেখা-মেলা কৰা হৈছে আৰু ইয়াৰ আঁতি-গুৰি মাত্ৰ মৌখিক পৰম্পৰাতে বুলি কোৱা হৈছে। মাৰাঠী সাহিত্য অধিকতৰ অনুসন্ধানে এই ৰীতিটোৰ সাহিত্যিক উৎসৰ বিষয়ে জল্পনা-কল্পনা কৰিবলৈ মোক প্ৰবৃত্ত কৰালে।

মই সদৃশ্যেৰে বিচৰা সত্ত্বেও এই গ্ৰন্থত আন ভালেমান ৰীতি বিশেষকৈ হিমাচলৰ কৰিয়াল আৰু কাশ্মীৰৰ ভাঁড় পাথেৰ সন্নিবিষ্ট কৰা সম্ভৱ নহ'ল। সঙ্গীত নাটক অকাদেমীয়ে প্ৰকাশ কৰিবলগীয়া শ্ৰীএচ. এচ. ঠাকুৰৰ কৰিয়াল সম্পৰ্কীয় গ্ৰন্থখনিয়ে নিশ্চয় এই শূন্যতা পূৰণ কৰিব।

এই বিষয়ত নাইবা বিশেষ বিশেষ ৰীতিৰ ওপৰত পূৰ্বৰ সকলো অধ্যয়নৰ লেখকসকলৰ ওচৰতো, বিশেষকৈ ড° ভি. ৰাঘৱন, শ্ৰী সুৰেশ অৱস্থী আৰু শ্ৰীমতী ইন্দুজা অৱস্থী, মিঃ ক্লিফোৰ্ড জ'নচ, শ্ৰী কুঞ্জুন্নি ৰাজা, ড° কে. এচ. কৰন্থ, স্বৰ্গীয় জে. চি. মাথুৰ আৰু ড° শ্যাম পাৰামাৰৰ ওচৰত মই ঋণী। প্ৰয়াত ড° ভি ৰাঘৱন, ড° শ্যাম পাৰমাৰ আৰু জে. চি মাথুৰ এই ক্ষেত্ৰত বাটকটীয়া আছিল আৰু তেওঁবিলাকৰ অভাৱ বহুদিনলৈ অনুভূত হৈ থাকিব। এইটো পৰিতাপৰ কথা যে আমি এই দৃষ্টিসম্পন্ন পণ্ডিতসকলৰ বৰঙণি আৰু গ্ৰহণ কৰিবলৈ নাপাম।

এই প্ৰকাশনাটিৰ বাবে আলোকচিত্ৰ সংগ্ৰহ কৰা আৰু নিৰ্বাচন কৰাটো সহজ নাছিল। এই ক্ষেত্ৰত ভালেমান অনুষ্ঠান আৰু ব্যক্তিয়ে সহযোগ আগবঢ়াইছে। মিঃ ক্লিফোৰ্ড জ'নচে আগ্ৰহেৰে কুটিয়ট্টমৰ উৎকৃষ্ট প্ৰামাণ্য চিত্ৰৰ যোগান ধৰিছে। শ্ৰী বলৱন্ত গাৰ্গীয়ে যক্ষগানৰ ছবি দিছে আৰু আন আন ৰীতিৰ ছবি নেশ্যনেল স্কুল অৱ ড্ৰামাৰ নিভা যোশীৰ যোগেদি পোৱা গৈছে। সঙ্গীত নাটক অকাদেমীৰ আলোকচিত্ৰৰ সংগ্ৰহটোত উৎস হিচাপে সহায়তা-প্ৰদায়ী হৈছে। উডিপিৰ যক্ষগান কেন্দ্ৰৰ হৰিদাস ভট্ট, ভাৰতীয় লোককলা মণ্ডল, কলিকতাৰ অনামিকা, শ্ৰীমতী শোভা সেন, ৰঙ্গশ্ৰী লিটল বেলে ট্ৰুপ, ইণ্ডিয়ান নেশ্যনেল থিয়েটাৰ, অসম চৰকাৰৰ প্ৰকাশন বিভাগ, অধ্যাপক আশুতোষ ভট্টাচাৰ্য আৰু আন বহুতৰেই ধন্যবাদ প্ৰাপ্য।

কুটিয়ট্টম, যক্ষগান আৰু ভাগৱতমেলাৰ অধ্যায়কেইটা পঢ়ি নানান কামত লগা পৰামৰ্শ আগবঢ়োৱাৰ বাবে শ্ৰীবালুৰাওৰ ওচৰত মোৰ ধন্যবাদৰ ধাৰ আছে।

ড° লোকনাথ ভট্টাচাৰ্য্যই তেখেতৰ ভালেখিনি বহুমূলীয়া সময় খৰচ কৰি এনে এখন পাণ্ডুলিপি সম্পাদনা কৰিছে য'ত লিপ্যন্তৰ, ইংৰাজী ৰূপান্তৰৰ সমৰূপতা, এজন সাধাৰণ ভাৰতীয় পাঠকৰ বাবে সহজে পঢ়িব পৰা এটা ধৰণ ৰক্ষা কৰা আদি নানান সমস্যা আছিল। এই সকলো বিষয়তে তেখেতে অসাধাৰণ ভাৱে সহায় আগবঢ়াইছিল। শ্ৰীমতী বৰ্ষা দাসে দক্ষতাৰে পুথিখনৰ মুদ্ৰনৰ কাম চোৱা-মেলা কৰিছে। তেখেতসকলৰ আৰু নেশ্যনেল বুক ট্ৰাষ্টৰ অন্যান্যসকলৰ ওচৰত মই কৃতজ্ঞ। শ্ৰী এচ. শৰ্মাই এই কঠিন পাণ্ডুলিপিখনৰ মুদ্ৰালিখন কৰিছে আৰু সেয়ে ধন্যবাদ তেখেতৰ প্ৰাপ্য।

আৰু শেষত নেশ্যনেল বুক ট্ৰাষ্টৰ পূৰ্বৰ সভাপতি এচ. গোপালৰ, যাৰ সক্ৰিয় উদ্যমত এই পাণ্ডুলিপিখন আৰম্ভ কৰা হৈছিল।

পুনৰাবৃত্তিৰ শঙ্কা থকা সত্ত্বেও এইটো ক'ব লাগিব যে এই নানান কলাশ্ৰেণী আৰু বহুমুখী ধাৰাৰ

অধিকতৰ নিবিড় আৰু গভীৰ অধ্যয়নৰ বাবে এইখন এটা মোটামুটি গাঁথনিহে। এই বহুসংখ্যক পৰম্পৰাসমূহক কিছুমান ঐক্যপ্ৰদায়ী নীতি, আধেয় আৰু আন নানা স্বকীয়তাপূৰ্ণ ৰূপগত উপাদানেৰে সৈতে পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কৰ মৌলিক গাঁথনিটোৰ মাজত বিচাৰ কৰিবলৈ ইয়াত প্ৰয়াস কৰা হৈছে। বহিঃপ্ৰকাশৰ বিভিন্ন স্তৰৰ মাজত হোৱা আন্তঃক্ৰিয়াৰ প্ৰকৃতিৰ বিষয়ে কিছুমান অৱধাৰণাগত বিষয়ৰ অৱতাৰণা কৰিবলৈ আৰু সৃজনীমূলক আৰু সমালোচনামূলক উভয়বিধৰ লিখিত উৎসৰ লগত জীৱন্ত সমসাময়িক পৰম্পৰাৰ সম্পৰ্ক দেখুৱাবলৈকো মই ইয়াত যত্ন কৰিছোঁ। ভাৰতীয় নাট্যৰ বহু-আয়তনিক প্ৰাণচঞ্চল পৰম্পৰাসমূহক সেইবোৰৰ নিজৰ বিশিষ্ট গুণৰ বাবে আৰু লগতে ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক পৰম্পৰাৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ স্বৰূপ-জ্ঞাপক হিচাপে বিচাৰ কৰি চাবলৈ ই যদি চিন্তাৰ উদ্ৰেক কৰিব পাৰে আৰু কিছু আগ্ৰহ জগাই তুলিব পাৰে, তেনেহলে মোৰ শ্ৰম সাৰ্থক হ'ব। যি সকলে অধিক গভীৰভাৱে অনুসন্ধান কৰিব খোজে তেখেতসকলৰ বাবে অধিকতৰ পাঠ্যসামগ্ৰীৰ লেখ দিয়া হৈছে; বৰ্তমান গ্ৰন্থখনি নেশ্যনেল বুক ট্ৰাষ্টৰ লক্ষ্যৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি উদ্দেশ্যপূৰ্ণভাৱে সাধাৰণ প্ৰাপ্তবয়স্ক ভাৰতীয় পাঠকৰ নিমিত্তে লিখা হৈছে। কিতাপখনৰ ৰচনা আৰু প্ৰকাশৰ মাজত এটা চাৰিবছৰীয়া ব্যৱধান আছে; মাজৰ সময়ছোৱাত গুৰুত্বপূৰ্ণ সমল প্ৰকাশিত হৈছে; সেইবোৰ ৰচনা-পঞ্জীত সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে।

আৰু শেষত, মই মোৰ কৃতজ্ঞতা স্বীকাৰ কৰিছোঁ জৱাহৰলাল নেহৰু ন্যাসৰ ওচৰত, যি মোক পাণ্ডুলিপিখন শেষ কৰাৰ সুযোগ দিয়ে। ইয়াৰ ভালেখিনি সমল বহু বছৰ ধৰি গোটোৱা হৈছিল, কিন্তু ইয়াৰ কিছু অংশ মোৰ "গীত-গোৱিন্দ আৰু ভাৰতীয় কলা-পৰম্পৰাসমূহ"ৰ অধ্যয়নৰ লগত সম্পৰ্কিত। এটা ফালৰ পৰা এইখন সেই অধ্যয়নৰ সম্প্ৰসাৰণ নাইবা আনুষঙ্গিক উৎপাদন। দুয়োটা অধ্যয়নৰ স্থানগত আৰু কালগত বিন্যাস সমৱৰ্তী আছিল আৰু এটাৰ বিষয়ত উদ্ভৱ হোৱা প্ৰশ্নসমূহে আনটোৰ সিদ্ধান্তসমূহ সমৰ্থন কৰাত আৰু পুনৰ-নিশ্চিত কৰাত সহায়ক হৈছিল। গীত-গোৱিন্দৰ সন্দৰ্ভত সংগৃহীত আন আন তথ্য-পাতিসমূহ এখন পৰৱৰ্তী গ্ৰন্থত সন্নিৱিষ্ট হ'ব আৰু সেইখন বিশেষভাৱে গীত-গোৱিন্দক লৈ আৰু তেৰ আৰু উনৈশ শতিকাৰ মাজৰ সময় ছোৱাৰ ভাৰতৰ পৰিৱেশ্য কলা পৰম্পৰাসমূহক লৈ ৰচিত হ'ব।

কপিলা ৱাৎস্যায়ন

উপক্ৰমণিকা

ভাৰতৰ পৰিৱেশ্য কলাসমূহৰ কথা উল্লেখ কৰিলেই মনলৈ আহে একেটা দেহা আৰু বহু বাহু-বিশিষ্ট দুৰ্গাৰ মূৰ্তিলৈ, অথবা নটৰাজৰ ৰূপত শিৱৰ সেই মূৰ্তিলৈ যি তাণ্ডৱ নৃত্যৰ নৱ নৱ ৰূপ প্ৰতি নিয়ত ধ্বংসও কৰি আছে, সৃষ্টিও কৰি আছে। পেলৱ ৰূপৰ এই প্ৰতীক সমূহে এটা স্তৰত সূচনা কৰে একীভূত ভাৱসাম্যৰ এক স্থিৰ কেন্দ্ৰৰ, আৰু আনটো স্তৰত সূচায় বহুৰূপত 'শক্তি' আৰু ছন্দৰ সদা-চলমান ক্ৰিয়া। এই দুয়োটা দিশ সম্পৰ্কযুক্ত আৰু পৰস্পৰৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। সুস্পষ্ট আৰু সুকীয়া সুকীয়া হৈও বহুসংখ্যক বাউসী আৰু হাতৰ নিচিনাকৈ এই কলাৰীতিসমূহৰ আটাইবোৰেই একেটি দেহৰে অঙ্গঃ এই আপাত ভিন্নধৰ্মিতা আৰু সংখ্যাবহুলতা যেন তাণ্ডৱৰেই ভিন্ ভিন্ ৰূপ।

বুজিবই পাৰি যে কলাসমূহৰ, বিশেষকৈ ভাৰতৰ পৰিৱেশ্য কলাসমূহৰ সন্দৰ্ভত—যিবোৰ বাচিক সংযোগৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰেও আৰু নকৰেও—এটা পৰম্পৰাৰ কথা কোৱাটো অসম্ভৱ।

এই বিশাল ভৌগোলিক খণ্ডত পৰিৱেশ্য কলাৰ এটা নহয়, একাধিক পৰম্পৰা বৰ্তমান। এই আটাইবোৰেই ৰীতি, ৰূপ, শৈলী, আৰু আঙ্গিকৰ বিমূঢ়তাজনক সংখ্যাবহুলতাৰ দ্বাৰা চিহ্নিত। আনকি সমসাময়িক কলাজগতৰ ক্ষেত্ৰতো সুনিৰ্দিষ্ট সংজ্ঞাৰ আধাৰত পাশ্চাত্য পৰিৱেশ্য কলাৰ শাস্ত্ৰীয় আৰু লোকায়ত, উচ্চাদৰ্শযুক্ত আত্মসচেতন ব্যক্তিগত কলাসৃষ্টি আৰু সামূহিক যৌথযোগদানজনিত কলাকৰ্ম, কথা বা সাঙ্গীতিক স্বৰ বা মুদ্ৰা বা অঙ্গ-ভঙ্গীৰ ওপৰত ভিত্তি কৰা বাচিক নাটা এনে ধৰণৰ শ্ৰেণী বিভাজন কৰা সম্ভৱ নহয়। এইবোৰক অপেৰা, অপেৰেটা, চিম্ফনি বা চেম্বাৰ অৰ্কেষ্ট্ৰা আদি সুস্পষ্ট শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰিব নোৱাৰি। তদুপৰি, এই বিভিন্ন শ্ৰেণীসমূহৰ যি পাৰম্পৰিক বিচ্ছিন্নতা গুণ সি আমাৰ ইয়াত স্মৰণাতীত কালৰ পৰাই অনুপস্থিত।

যি কি নহওক, এই জটিলতা আৰু আপাত-চিৰন্তন কালহীনতা সত্ত্বেও সূক্ষ্ম নিৰীক্ষণত ধৰা পৰে যে কলাসুলভ ৰীতি আৰু শৈলীৰ কালসাপেক্ষ বিৱৰ্তন আৰু স্থানসাপেক্ষ সামাজিক-সাংস্কৃতিক বিৱৰ্তন উভয়ৰে ভিত্তিত এই উপমহাদেশৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত আৰু সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰত প্ৰচলিত এই পৰম্পৰাসমূহৰ প্ৰত্যেকটোকে স্পষ্টভাৱে চিহ্নিত কৰিব পাৰি। দেখাত সমসাময়িক যেন লগা

কলাৰীতিৰ ভিতৰতে সময়ৰ বিভিন্ন মুহূর্ত আৰু স্তৰ বাছি উলিয়াব পাৰি। এইদৰে যিটো সাংস্কৃতিক আৰ্হিৰ ভিতৰত পৰিৱেশ্য কলাসমূহে প্ৰসাৰ লাভ কৰিছিল তাৰ বৈশিষ্ট্য নিৰ্দ্ধাৰিন কৰাটো হৈ পৰে এটা অত্যন্ত বিমূর্ত দৃষ্টিভঙ্গীৰ কথা। এই বিমূর্ততাই এহাতে এই কলাৰীতিসমূহৰ প্ৰাণশক্তিক চালনা কৰি সেইবোৰক ঐক্য বা ধাৰাবাহিকতা আৰু এক কালবিহীনতাৰ ভাৰ প্ৰদান কৰে, আৰু আনহাতে এইবোৰ চিহ্নিত হয় সংখ্যাবহুল মূৰ্ত আৰু বিচিত্ৰৰূপ আৰু 'উপস্থিত সময়'ৰ দ্বাৰা। এইবোৰত ঘটা পৰিৱৰ্তন আৰু প্ৰৱাহৰ সেয়েই কাৰণ।

যদিও স্থিতিশীল ভাৰসাম্যৰ লগতে পৰিৱৰ্তন আৰু গতিশীলতাৰ যুগপৎ উপস্থিতিৰ এই বৈপৰীত্যৰ ব্যাখ্যা দিয়াটো বিপজ্জনক আৰু কষ্টকৰ, তথাপিও এচিয়াৰ সাংস্কৃতিক পৰম্পৰাৰ, তাৰ ভিতৰত আকৌ ভাৰতক বিশেষভাৱে ধৰি এচিয়াৰ পৰিৱেশ্য কলাৰ পৰম্পৰাসমূহৰ, অন্তর্নিহিত সমৰূপতা আৰু সৰ্বজনীনতাৰ নীতিসমূহ বিচাৰি উলিয়াবৰ চেষ্টা কৰাটো ফলপ্ৰদ হ'ব পাৰে।

কোনো অৱধাৰণাগত কল্পিত সত্যত উপনীত হ'বলৈ হ'লে এই কলাসমূহৰ স্থানগত আৰু কালগত অৱস্থাৰ চমু উল্লেখ কৰা ভাল হ'ব।

স্থানগত অৱস্থাটো সমাজৰ স্তৰ আৰু উপস্থাপন-ৰীতি দুয়োফালৰ পৰাই চাব পাৰি। ইয়াক বিভিন্ন জন-প্ৰজাতিগত আৰু ভাষাগত গোষ্ঠীসমূহৰ ভৌগোলিক বিতৰণৰ দিশৰ পৰাও চাব পাৰি।

বিশুদ্ধ নৃতাত্ত্বিক পৰিভাষাত এই স্তৰসমূহ হ'ল জনজাতীয়, গ্ৰামীণ আৰু নগৰীয়; কলাগত পৰিভাষাত এইবোৰক কেতিয়াবা বোলা হয় 'লোকায়ত'—যিটোৱে গোষ্ঠীৰ কথা সূচায় আৰু অংশগ্ৰহণমূলক স্বতঃস্ফূর্ত অভিব্যক্তিৰ কথা বুজায়—আৰু কেতিয়াবা বোলা হয় 'শাস্ত্ৰীয়' যি অত্যন্ত প্ৰসঙ্গসাপেক্ষ ৰূপৰ কথা বুজায়। কেতিয়াও স্পষ্টকৈ বৰ্ণিত নহয় যদিও, 'লোক' আখ্যাটো' জনজাতি/গাওঁ আৰু সমূহগত সম্প্ৰদায়ৰ লগত জড়িত, আৰু 'শাস্ত্ৰীয়' কথাটো, উদ্যোগীকৃত হওকেই বা নহওকেই, উচ্চাদৰ্শযুক্ত পৌৰ জীৱনৰ সৈতে যুক্ত। এই অন্তর্নিহিত পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কসমূহে এচীয় আৰু ভাৰতীয় কলাসমূহৰ বিষয়ে ভালেখিনি ভুল বুজাবুজিৰ কাৰণ ঘটাইছে। আমি অচিৰেই এনে ভুল বুজাবুজিৰ চৰিত্ৰ বিচাৰ কৰিম।

তথাপিও, ভাৰতৰ সকলো প্ৰান্তত চিনি উলিয়াব পৰা সমাজ-গাঁথনিৰ বিভিন্ন স্তৰবোৰৰ এটা চমু বিৱৰণেৰে আৰম্ভ কৰা যাওক।

ভাৰতৰ সকলো খণ্ডতে একোটা পৰিব্যাপ্ত জনজাতীয় বেষ্টনী আছে। এই জনজাতীয় গোষ্ঠীসমূহৰ নৃত্যবোৰক নৃতত্ত্বগত, জনগোষ্ঠীগত, প্ৰজাতিগত উপাদনৰ ভিত্তিত শ্ৰেণীবদ্ধ কৰিব পাৰি। ভাৰতৰ প্ৰায় আঠত্ৰিশ নিযুত মানুহ এই শ্ৰেণীত পৰে। তেওঁলোকৰ নৃত্য আৰু সঙ্গীত লোকায়ত আৰু শাস্ত্ৰীয় শৈলীৰ বলিষ্ঠ উদাহৰণ।

কাশ্মীৰৰ পৰা আৰম্ভ কৰি হিমাচল প্ৰদেশলৈকে আৰু তাৰ পৰা আগবাঢ়ি গৈ ভূটান, চিকিম, মণিপুৰ, অসম আৰু মিজোৰামত থকা পূৰ্বাঞ্চলীয় পৰ্বতৰাজি জুৰি আছে হিমালয় আৱেষ্টনী। এই বিশাল অঞ্চলটোত বাস কৰা সকলৰ ভিতৰত আছে গুজ্জৰসকলৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বকৰৱাল-সকলকে ধৰি সুস্পষ্ট জনজাতীয় গোটসমূহ আৰু শেষত সাধাৰণভাৱে নগা বুলি জনাজাত নানা জনজাতীয় গোষ্ঠীসমূহ। নগাসকলৰ ভিতৰতে প্ৰধান হ'ল জেলিয়াং, মাও, টাংখুল, চেমা আৰু আও গোষ্ঠী।

গঙ্গা আৰু যমুনা নৈয়ে আগুৰি থকা সমতললৈকে সোমাই অহা হিমালয় পাদভূমিত আৰু এটা জনজাতীয় বেষ্টনী চিনি উলিয়াব পাৰি। পৰ্বত-প্ৰান্ত আৰু মালভূমি খণ্ডত বাসকৰা জনজাতীয়সকলৰ ভিতৰত এনে ভালেমান লোক আছে' যিসকলক সমাজ-গাঁথনি আৰু জীৱন-যাত্ৰা প্ৰণালীৰ ভিত্তিত

একেটা থূলতে থ'ব পাৰি। আকৌ, অনু-বিভাজনো কৰিব পাৰি। ৰাজস্থান, গুজৰাট আৰু মহাৰাষ্ট্ৰৰ মৰুভূমি আৰু মালভূমি অঞ্চলৰ জনজাতীয়সকল এটা ক্ষুদ্ৰ-বিভাজনত পৰে। ইপিনে ওৰাং, হো, মাৰিয়া, চাওঁতাল আৰু উড়িষ্যাৰ কিছুমান জনজাতি পৰে আন এটাত। তাৰ পিছত আছে বিন্ধ্যৰ দক্ষিণৰ আৰু সাগৰৰ এটভূমি অঞ্চলৰ জনজাতিসমূহ। ইয়াৰ ভিতৰত টোডা, বানজাৰা আৰু ৰেনাডিৰ দৰে কিছুমান প্ৰাচীন জনজাতিও আছে।

এই আঠাইশ নিযুত মানুহৰ সঙ্গীত আৰু নৃত্যৰ বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে এই জনজাতিবিলাকে বাচিক আৰু অ-বাচিক সংযোগ প্ৰণালী ভিতৰত খুব কমেইহে পাৰ্থক্য কৰে বা সমূলি নকৰেই। এওঁলোকৰ অভিব্যক্তি হয় সৰ্বাত্মক ধৰণৰ। ব্যক্তিগতভাৱে এই অভিব্যক্তি স্বাধীন হ'ব পাৰে, কিন্তু দলবদ্ধ হ'লে পায় ক্ষেত্ৰতে থাকে চিকাৰ আদিৰ দৰে জীৱনৰ কৰ্ম আৰু অভিজ্ঞতাৰ লগত প্ৰত্যক্ষভাৱে জড়িত নিয়ন্ত্ৰিত গতি আৰু শব্দ। লগতে, ইয়াৰ গীত আৰু নৃত্য হয় অংশগ্ৰহণ-মূলক ক্ৰিয়া, কিন্তু সি ইমান স্বতঃস্ফূৰ্ত নহয় যে তাত বাধাহীনভাৱে চলাচল কৰিব পাৰি। জনজাতীয় সমাজৰ নিচিনাকৈয়ে তেওঁলোকৰ কলা-ৰীতিসমূহো অতিমাত্ৰা বিন্যাসবদ্ধ।

ইয়াৰ পিছত আহে বিবিধ ঐন্দ্ৰজালিক ক্ৰিয়া-কাণ্ডৰে সৈতে খাদ্য-সংগ্ৰহৰ স্তৰটো। ইয়াত ধ্বনি, ছন্দ আৰু চলনৰ যোগেদি জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ প্ৰত্যক্ষতা প্ৰতিফলিত হয়। ইয়াতে প্ৰথমবাৰৰ কাৰণে নাটকীয় কাৰ্যকলাপৰ আত্মপ্ৰকাশ ঘটে; স্বাভাৱিকতে কথিত বচন আৰু অঙ্গ-ভঙ্গীয়ে এটা নিৰ্দিষ্ট স্থান গ্ৰহণ কৰে। পৃথিৱী, সূৰ্য আৰু চন্দ্ৰৰ লগত জড়িত উৰ্বৰতা-কেন্দ্ৰিক ক্ৰিয়া-কাণ্ডই গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰে। কলাগত ৰূপবন্ধ জনজাতীয় সমাজৰ বিন্যাসৰ দ্বাৰা নিয়ামিত নহয় (উদাহৰণ স্বৰূপে, ডফলা, হো, ওৰাং আৰু মাৰিয়া জনজাতি) বৰং ক্ৰিয়া-কাণ্ডৰ সম্পাদনীয় কৰ্মৰ দ্বাৰাইহে হয় ঃ ভাৰতৰ সকলো ধ্বজ-নৃত্য এই শ্ৰেণীত পৰে। ঝুম খেতিয়কসকলৰ ক্ৰিয়া-কাণ্ডৰ মাজত শোভযাত্ৰা, সঙ্গীত আৰু নৃত্যৰ আৰম্ভণি বিচাৰি উলিয়াবগৈ পাৰি।

তাৰ পিছত আছে সংগঠিত গাঁৱলীয়া সমাজখন; ইয়াৰ মূলৰ লগত বৈদিক 'গ্ৰাম'ৰ ধাৰণাৰ সম্পৰ্ক দেখুৱাব পাৰি। এই দেশৰ আৰু সম্ভৱতঃ এচিয়াৰ পৰা প্ৰায় ৭৫% মানুহ এই সমাজ গাঁথনিত বাস কৰিছিল আৰু এতিয়াও কৰি আছে। এই গাঁওবিলাকক ঐতিহাসিক আৰু সমাজতাত্ত্বিক নানা দৃষ্টিভঙ্গীৰ পৰা বিশ্লেষণ কৰা হৈছে। ইয়াৰ সঙ্গীত, নৃত্য আৰু নাট্য-কৰ্মৰ লগত সাঙোৰ খোৱা, আৰু কৃষকৰ দৈনন্দিন আৰু বছৰজোৰা কাৰ্যক্ৰমৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ। অৱলুপ্তিৰ পৰা ৰক্ষা পোৱা আৰু বৰ্তমানেও চলি থকা জনজাতীয় সমাজৰ বহু ৰীতি-নীতিৰ উৎস বিচাৰি পাব পাৰি গুটি সিঁচা, শস্য কটা আৰু চপোৱাৰ লগত যুক্ত কৃষি-ভিত্তিক ক্ৰিয়া-কাণ্ডৰ মাজত। আন বিভিন্ন ইন্দ্ৰজাল আৰু কুমন্ত্ৰভিত্তিক সন্তুষ্টি বিধানৰ নৃত্যৰ লগতে এইবোৰৰ উদ্ভৱ অন্ধকাৰ অতীততে হৈছিল। এইদৰে কোনো সমসাময়িক গোষ্ঠীনৃত্যৰ ভিতৰত মৌলিক জনজাতীয় জীৱন-কৰ্মৰ উপাদান সোমাই থাকে। গৰ্বা আৰু ভাংৰা তাৰে প্ৰতীক স্বৰূপ নিদৰ্শন।

কৃষক জীৱনৰ কৃষি-চক্ৰৰ লগত ওতঃপ্ৰোতভাৱে জড়িত এই প্ৰকাশসমূহৰ লগত সহাৱস্থান কৰি আছে মহাকাব্য দুখন আৰু বৌদ্ধ, জৈন আৰু হিন্দু উৎসৰ নানা জাতক আৰু পুৰাণৰ ওপৰত আধাৰিত কলাগত প্ৰকাশসমূহ। এচিয়াৰ বহু অংশতে এই মহাকাব্য আৰু জাতকসমূহে আৰু প্ৰায়ে এইবোৰৰ ওপৰত ভিত্তি কৰা স্থানীয় আৰু ভূমিজাত পুৰা–কাহিনী আৰু মৌখিক পৰম্পৰাৰ একেধৰণৰ কিম্বদন্তীসমূহে এটা অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি আহিছে। বিবিধ শোভাযাত্ৰা আৰু স্থিৰদৃশ্য প্ৰদৰ্শনী, আৰু নৃত্য আৰু নাট্যৰ স্থানীয় ৰূপবোৰ বিকশিত হৈছে বিশুদ্ধ আবৃত্তিমূলক কথাবস্তু আৰু অঙ্গ-ভঙ্গী, মূকাভিনয় আৰু গীতৰ সহায়েৰে কৰা ইয়াৰ অনুবৰ্তী ব্যাখ্যানবোৰৰ পৰাই।

মহাকাব্যবোৰৰ ৰূপভেদবোৰ 'মহান পৰম্পৰা'ৰ (Great Tradition) 'ক্ষুদ্ৰ পৰম্পৰা'লৈ (Little Trad-itoin) হোৱা অন্তৰ্প্ৰবেশ বুলি গণ্য কৰা হৈছে। যি কি নহওক, এই কথা প্ৰায়েই পাহৰা হয় যে এই থলুৱা আৰু আঞ্চলিক ৰূপবোৰেও আকৌ মহাকাব্যদুখনৰ বিভিন্ন সাহিত্যিক পাঠৰ ৰূপ নিৰ্ণয় কৰিছে। ৰাম-কাহিনীৰ বিকাশৰ ইতিহাসে এই কথাটো সুন্দৰকৈ পৰিষ্কাৰ কৰি দিয়ে।

গ্ৰামীন সমাজৰ লগত ঘনিষ্ঠ হৈও কিন্তু এটা শ্ৰেণী হিচাপে স্বতন্ত্ৰভাৱে আছে বৃত্তিধাৰী গায়ক, নৰ্তক, সঙ্গীতবিদ আৰু অভিনেতাৰ এটা সম্প্ৰদায় যি ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইত ভাঁড়, নট, গন্ধৰ্ব, বৈৰাগী, বীণকাৰ আদি বিভিন্ন নামেৰে বৰ্গীকৃত। নৃত্য-গীত-প্ৰদৰ্শন হৈছে এই সম্প্ৰদায়টোৰ এটা বৃত্তি— সামাজিক, জনজাতীয় বা কৃষিমূলক কৰ্ম নহয়। পাণিনিৰ দিনৰ পৰা স্বীকৃতিপ্ৰাপ্ত এই সম্প্ৰদায়ৰ লোকসকল সমাজৰ ভিতৰৰো আৰু লগতে বাহিৰৰো। তেওঁলোক এঠাইৰ পৰা অইন ঠাইলৈ অহা-যোৱা কৰি থাকে। এই সম্প্ৰদায়টোৱেই ভাৱধাৰা, কলাৰীতি আৰু আঙ্গিকৰ চলাচলৰ কাৰ্য সম্পাদন কৰি আহিছে। এওঁলোকেই প্ৰতিবাদ, ভিন্ন মত আৰু সংস্কাৰৰ বাহক স্বৰূপ হৈ আহিছে, সংস্কাৰ আন্দোলনবোৰক কঢ়িয়াই নিছে, বিদ্ৰুপ আৰু সামাজিক সমালোচনাক প্ৰকাশ্য অভিব্যক্তি দান কৰিছে, আৰু এইদৰে সামাজিক-সাংস্কৃতিক পৰিৱৰ্তনৰ আহিলা হিচাপে কাম কৰিছে। ভৱাই, নৌটঙ্কী, তেৰুকূথু, ৱীথিনাটকম, ওত্তান থুল্লাল আদি সমসাময়িক কলাৰীতিসমূহ এই শ্ৰেণীত পৰে। কলাগত ৰীতি হিচাপে এইবোৰৰ আঙ্গিকে দৈহিক কৌশলৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বিশুদ্ধ বাচিক নাটকলৈকে সকলোকে সামৰে। এইবোৰত পিছে কথা আৰু অঙ্গ-ভঙ্গীৰ মাজৰ সম্পৰ্ক নূন্যতম। সম্প্ৰতি এই কলাৰীতিসমূহক লোক-নাট্য, পৰম্পৰাগত নাট্য, আনকি পথ-নাট্য আৰু লোক-নৃত্য আখ্যা দিয়া হৈছে। মালিতাৰ আবৃত্তিৰ পৰা আৰম্ভ কৰি পুতলা-নাচ, শৰীৰ-কৌশল, নৃত্য আৰু নাটকৰ অনুষঙ্গ হিচাপে গোৱা সুৰপ্ৰধান গীত পৰিৱেশনলৈকে সামৰি লোৱা এই কলাৰীতিসমূহৰ সাৰ-বস্তু প্ৰাপ্ত হৈছে সামাজিক অনুমোদন আৰু সামাজিক সমালোচনা কৰিবলৈ দিয়া স্বাধীনতাৰ পুৰস্কাৰ। এই কথাটোৱেই উক্ত কলাৰীতিসমূহক সাঙোৰ খুৱাই ৰাখিছে। বৰ্তমান অধ্যয়নত আমি এই পৰ্যায়ৰ ভাৰতৰ পৰিৱেশ্য কলাৰীতিসমূহৰ লগত ব্যস্ত থাকিম।

সকলোৰে শেষত আছে নগৰভিত্তিক, পৌৰ সংস্কৃতি যি জনজাতীয়/গ্ৰামীন সংস্কৃতিৰ পৰাই বিকাশ লাভ কৰিছে আৰু আনহাতে সেই সংস্কৃতিক প্ৰভাৱিতও কৰিছে। এনে সংস্কৃতি আধুনিক হ'বই লাগিব বুলি কথা নাই। কৃষি আৰু অন্যান্য জীৱন-কৰ্মৰ লগত জড়িত এটা সমাজ-ব্যৱস্থাত বৰ্ধিত হোৱা কলাৰীতিসমূহক আগবঢ়াই নি চহৰীয়া বিশেষ পৰিমণ্ডলত গ্ৰহণ কৰি লোৱা হয়— অৱশ্যে সেই কলাৰীতিবোৰক সিহঁতৰ সম্পাদ্য মৌলিক কৃষিভিত্তিক কৰ্মৰ পৰা বিচ্ছিন্ন কৰি লোৱাৰ পিছত। কটকটীয়া সমাজ-গাঁথনিৰ লগত তেতিয়া আৰু কোনো অঙ্গাঙ্গী সম্পৰ্ক নাথাকে। পুৰণি কলা-ৰীতিৰ ভিতৰতে তেতিয়া সুমুৱাই লোৱা হয় নতুন সাহিত্যিক বিষয়-বস্তু আৰু সাঙ্গীতিক ৰচনা।

পুৰণি কলাৰীতিক নিমজ কৰি আৰু সেইবোৰৰ বচন আৰু ধ্বনিৰ লগত সম্পৰ্ক ৰখাকৈ বিন্যাসবদ্ধ কৰি একধৰণৰ পূণৰাবৃত্তিমূলক শৈলী আৰু ৰূপাৰোপিত ভঙ্গী লাভ কৰা হয়। যিবোৰ অতীব নিগূঢ় কলাৰ মাটিৰ লগত সম্পৰ্ক হেৰাই যোৱা নাই আৰু যিবোৰৰ যুগে যুগে [illegible] প্ৰাপ্তিৰ সম্ভাৱনা আছে সেইবোৰৰ গুপুত কথা এয়েই।

এই স্তৰত সেই একেবোৰ মহাকাব্য, পুৰাণ আৰু বিষয়-বস্তুৰ ভিন্নধৰণৰ প্ৰয়োগ ঘটে। [illegible] পৰিৱেশকসকল অৰ্থনৈতিক জীৱিকা বিচাৰত বৃত্তিধাৰী বা অবৃত্তিধাৰী হয়, কিন্তু তেওঁলোক আ[illegible] জীৱনৰ অনুশাসন হিচাপে আৰু স্ফূৰণৰ মাধ্যম হিচাপে কলাৰ একান্ত নিজকে উছৰ্গা কৰা সাৰস্বত ব্যক্তি।

এই বহু-স্তৰ-বিশিষ্ট আৰ্হিটো বস্তুতঃ ভাৰতৰ প্ৰতি অঞ্চলতে প্ৰত্যক্ষ কৰা যায়; ইয়াক এচিয়াৰ নানা অংশত বিশেষকৈ জাভা, বালি, থাইলেণ্ডৰ কিছুমান অংশ আৰু ব্ৰহ্মদেশতো দেখিবলৈ পোৱা যায়।

এই বৰ্ণনামূলক সৰ্বেক্ষণৰ পৰা কিবা সিদ্ধান্ত বা উপসংহাৰ গ্ৰহণ কৰিব পাৰি নে? তেনে কৰাটো বিপজ্জনক হ'লেও অৰ্থপূৰ্ণ হ'ব যেন লাগে। কথাটো মোটামুটিকৈ এনে ধৰণে কব পাৰি। এই কলাসমূহ বৰ্ধিত হৈছে এনে এক থলুৱা বা আঞ্চলিক বিশিষ্টতাৰ গাঁথনিত যি সামাজিক-অৰ্থনৈতিক শ্ৰেণীবিভাজন ভেদ কৰি যায়। বিভিন্ন স্তৰৰ মাজত সংযোগ আৰু পাৰস্পৰিক ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া ঘটে আৰু প্ৰায়ে ভালেখিনি ওপৰা-উপৰি হয়। এই চলাচলটো হ'ল উভয়মুখী আৰু ইয়াত যে অকল 'মহৎ কলা'ৰ জনপ্ৰিয় স্তৰলৈ প্ৰৱেশ ঘটে, এনে নহয়। জনজাতীয় আৰু গ্ৰামীন কলায়ো উচ্চ কলাক প্ৰভাৱিত কৰিছিল আৰু আজিও কৰি আছে। লগতে বিশেষ বিশেষ স্তৰত বিভিন্ন অঞ্চলৰ ভিতৰত স্পষ্টভাৱে চিহ্নিত কৰিব পৰা এটা যোগাযোগৰ নক্সাও আছে। এইদৰে দুটা বহল ধৰণৰ আৰ্হি আছে : এটা হ'ল এটা বিশেষ অঞ্চলৰ কলাৰীতিসমূহৰ বিভিন্ন স্তৰ আৰু সামাজিক সাংস্কৃতিক সমষ্টিৰ মাজত উলম্ব চলাচল, আৰু আনটো হ'ল বিভিন্ন অঞ্চলৰ ভিতৰত আনুভূমিক চলাচল, য'ত আধেয় বিষয়-বস্তু আৰু ৰূপবন্ধ বিশেষ বিশেষ স্তৰত অবিৰত যোগাযোগৰ গাঁথনিত বৰ্ধিত হৈছে।

তথাপিও সমসাময়িক কলাগত প্ৰকাশসমূহক জনজাতীয়, গ্ৰামীন, অৰ্ধ-পৌৰ আৰু পৌৰ বুলি চিহ্নিত কৰা সম্ভৱ হ'ব পাৰে আৰু বিভিন্ন অঞ্চলৰ ভিতৰত বা একেটা অঞ্চলৰ ভিতৰতে জনজাতীয়, গ্ৰামীণ আৰু উচ্চাদৰ্শযুক্ত কলাৰীতিসমূহৰ মাজত ঘটা সংযোগ আৰু আন্তঃক্ৰিয়াৰ পথসমূহ বৰ্ণিত কৰা সম্ভৱ হ'ব পাৰে। মাত্ৰ উদাহৰণস্বৰূপে উড়িষ্যা, মণিপুৰ, কেৰল আৰু মধ্যপ্ৰদেশৰ কলাৰীতিসমূহলৈ আঙুলিয়াব পাৰি; এইবোৰে এই বিশেষ সাংস্কৃতিক প্ৰপঞ্চৰ উৎকৃষ্ট দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰে। যেনে উড়িষ্যাৰ গঞ্জাম জিলাৰ পাইক জনজাতীয়সকলৰ, ময়ূৰভঞ্জৰ নৰ্তকসকলৰ, যাত্ৰাশিল্পীসকলৰ, আখৰাৰ গোটিপুৱাসকলৰ আৰু মন্দিৰৰ মাহাৰিসকলৰ কলাৰীতিৰ মাজত সম্পৰ্ক আছে। কলি, পুলিয়াৰা কলি, ৰেলকলি নৃত্যসমূহ আৰু দেৱী-উপাসনাগোষ্ঠীৰ থেয়ি-অট্টম, থেৰিয়ট্টম আৰু শেষত কুটিয়ট্টম আৰু কথাকলিৰ ভিতৰত যোগাযোগৰ সূত্ৰ বিচাৰি উলিয়াব পাৰি। ইয়াৰ লগে লগে ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তৰ ওড়িছি, ভৰত নাট্যম, কথাকলি আৰু মণিপুৰী আদি উচ্চাদৰ্শযুক্ত নৃত্যৰীতিসমূহৰ ভিতৰত সমৰূপতা আৰু সৰ্বজনীতাৰ উপাদান আছে।

এই স্থানগত পৰিপ্ৰেক্ষিতৰ লগত পৰিপূৰক হিচাপে যোগ দিব পাৰি এটা ঐতিহাসিক পৰিপ্ৰেক্ষিত য'ত আমি দেখা পাওঁ যে পৰিৱেশ আৰু পেলৰ কলা-ৰীতিসমূহ বৰ্ধিত হৈছিল আন্তঃসংযোগ আৰু পাৰস্পৰিক নিৰ্ভৰশীলতাৰ গাঁথনিত। এনে সংযোগ আৰু নিৰ্ভৰশীলতা আত্ম-সচেতন সজ্ঞানতা আৰু নীতিৰ লগত জড়িত আছিল আৰু ই কেৱল দৈৱাৎ ঘটা ঘটনা নাছিল। মোহেঞ্জোদাৰোৰ সভ্যতা আছিল নগৰকেন্দ্ৰিক, আৰু তাৰ বিপৰীতে ঋগ্-বেদীয় সমাজ আছিল সামাজিক সংহতি আৰু যাতায়াতৰ অন্তৰ্নিহিত পদ্ধতিৰে সৈতে পশুপালনকেন্দ্ৰিক, আৰু যাযাবৰী। 'সামন' আছিল সকলোৰে মিলনস্থল। যজুৰ্বেদৰ যুগত ঐন্দ্ৰজালিক ক্ৰিয়া-কৰ্মঘটিত অঙ্গ-ভঙ্গী আৰু দেহৰ প্ৰতীকমূলক ব্যৱহাৰে গুৰুত্ব লাভ কৰিছিল। যজুৰ্বেদৰ সময়লৈ ঐন্দ্ৰজালিক ক্ৰিয়া-কৰ্মভিত্তিক অঙ্গ-ভঙ্গী আৰু দেহৰ প্ৰতীকী ব্যৱহাৰে গুৰুত্ব লাভ কৰে। অথৰ্ববেদে এটা অতি উচ্চ বিকশিত প্ৰতীকবাদ আৰু চেতনাভূত অনুভূতি আৰু তাৰ অভিব্যক্তি আৰু অৰ্থৰ মাজত থকা সম্পৰ্কৰ এটা প্ৰণালীৰ ভিত্তি স্থাপন কৰে : সাধাৰণতে ঐন্দ্ৰজালিক কৰ্ম-কাণ্ড ভিত্তিক আৰু নিগূঢ় বুলি অভিহিত

ভাৰতীয় কলাৰ সকলো স্তৰকে ই ভেদ কৰি যায়। সামবেদত থকা 'মাৰ্গী' আৰু 'দেশীৰ' অৱধাৰণাই আমাক এই স্তৰবোৰ গৃহীত হোৱাৰ কথাকে কয়। বৈদিক পৰ্বৰ (পিছত বেদান্ত দাৰ্শনিক আৰু বৌদ্ধিক কৰ্ম-কাণ্ডভিত্তিক —এই দুয়ো পৰম্পৰাই দুটা সমান্তৰাল ধাৰাৰ) জন্ম দিয়েঃ প্ৰাণশক্তিৰ এক একীভূত বিমূৰ্তীকৰণ আৰু একেসময়তে কলাৰীতিৰ প্ৰতীকমূলক মূৰ্ত ৰূপদান।

নন্দন-তত্ত্বৰ ক্ষেত্ৰত কলাৰ এই গাঁথনিটোক খ্ৰীষ্টপূৰ্ব ২য় শতাব্দী আৰু খ্ৰীষ্টীয় ২য় শতাব্দীৰ ভিতৰতে পুৰাণোক্ত ভাৰতীয় তত্ত্ববিদ ভৰতে স্বীকৃতি দিছিল আৰু তাক স্পষ্ট ৰূপত ব্যক্ত কৰিছিল। তেওঁ নাট্য বিষয়ক দৃশ্যসম্ভাৱক কথিক বচন, কণ্ঠ আৰু যন্ত্ৰ সঙ্গীতে, অঙ্গ-ভঙ্গী, মূকাভিনয়, দৃশ্য-সজ্জা আৰু শেষত সত্তাৰ অন্তৰীন স্থিতিসমূহক সামৰি লোৱা সকলো মাধ্যম আৰু ধাৰাৰ সৰ্বাত্মক সংযুক্তি বুলি গণ্য কৰিছিল। তেওঁ মঞ্চৰ স্বাভাৱিক ('লোক'/'প্ৰাকৃত') আৰু ৰূপাৰোপিত ('নাট্য') অৱধাৰণাৰ মাজেদি দুই স্তৰৰ উপস্থাপনাক স্বীকৃতি দিছিল। তেওঁৰ মানত শৈলী আছিল মহানৰ পৰা আৰম্ভ কৰি কথাসৰ্বস্বলৈকে, গীতিময়ৰ পৰা আৰম্ভ কৰি আত্মমগ্নলৈকে সকলো ধৰণৰ উপস্থাপন-ৰীতি। তেওঁ 'প্ৰবৃত্তি'সমূহৰ ধাৰণাৰ মাজেদি আঞ্চলিক প্ৰকাৰভেদসমূহৰ উত্থানকো স্বীকৃতি দিছিল।

নাট্যশাস্ত্ৰৰ লিখিত ৰূপ দিওঁতাজনে এইদৰে কৈ আৰম্ভ কৰিছে যে তেওঁ ঋগবেদৰ পৰা কথা, সমাবেদৰ পৰা সঙ্গীত, যজুৰ্বেদৰ পৰা মুদ্ৰা আৰু অথৰ্ববেদৰ পৰা অন্তৰ্দৰ্শী মানসিক অৱস্থাসমূহ লৈ এখন পঞ্চম বেদৰ সৃষ্টি কৰিছে। তেওঁ যেতিয়া জোৰ দি কৈছে যে ই এটা শিক্ষণীয় বিদ্যা হ'ব, সমাজৰ সকলো শ্ৰেণী আৰু বৰ্গৰ লোকৰ বাবে অবাৰিত কলা হ'ব, তেতিয়া তেওঁ কলাৰ সকলো ক্ৰমবিশিষ্ট শ্ৰেণীবিভাজনক অতিক্ৰম কৰিব পৰা ক্ষমতালৈ আঙুলিয়াইছে। এই প্ৰাচীন শাস্ত্ৰসমূহত বিভিন্ন স্তৰ আৰু পৰিমণ্ডলত বিশুদ্ধ বিনোদনৰ পৰা আৰম্ভ কৰি কাৰ্য-নিবদ্ধ আৰু শেষত অতি মাত্ৰা বৃত্তিমূলক কলাগত ক্ৰিয়া-কলাপৰ দৃষ্টান্ত আছে। পাণিনি, ভৰ্তৃহৰি, বাৎস্যায়ন আদি অভিধান আৰু নিৰ্দেশিকা গ্ৰন্থসমূহৰ লেখকসকলে বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ প্ৰদৰ্শক আৰু প্ৰদৰ্শনৰ বাবে বিভিন্ন শব্দ ব্যৱহাৰ কৰি এই স্তৰসমূহ আৰু সংশ্লিষ্ট লোকসকলৰ মাজত পাৰ্থক্য স্পষ্ট কৰি দেখুৱাইছে।

দ্বিতীয় শতাব্দীৰ পৰা দশম শতাব্দীৰ ভিতৰত প্ৰচলিত কলা-সম্পৰ্কীয় এইটো আৰু অন্যান্য সূত্ৰসমূহে এনে এটা জগত–বীক্ষাক সমৰ্থন দি আহিছে যি এক সুনিৰ্দিষ্ট লক্ষ্যৰ ঐক্যক আৰু বিভিন্ন স্তৰ আৰু অঞ্চলৰ কলাৰীতি আৰু শৈলীৰ পৰস্পৰ নিৰ্ভৰতাৰ গাঁথনিৰ ভিতৰত সক্ৰিয় বিষয়-বস্তুৰ সংখ্যাবহুলতাক স্বীকাৰ কৰে। তত্ত্ববিদ আৰু কৰ্মৰত কলাকাৰৰ কাৰণে এই ঐক্যৰ নীতি আৰু লগতে সংখ্যাবহুলতা আৰু প্ৰৱহমানতাৰ নীতি দুয়োটাই এহাতে অবিতৰ্কিত মৌলিক অৱধাৰণাগত কল্পিত সত্যও আৰু আনহাতে অভিজ্ঞতা নিৰ্ভৰ বাস্তৱো।

কালক্ৰমত যেতিয়া একোটাইঁত অতিমাত্ৰা ৰূপাৰোপিত ধাৰা হিচাপে উচ্চাদৰ্শযুক্ত শৈলীসমূহৰ উদ্ভৱ হ'ল, তাৰ লগে লগে থলুৱা আৰু আঞ্চলিক গুণবিশিষ্ট নানান ৰীতি আৰু শৈলীৰ বিকাশ হ'ল। এইবোৰক 'দেশী' ৰীতি আখ্যা দিয়া হ'ল। এই ৰীতিবোৰ ইমান প্ৰভাৱশালী, পৰিব্যাপী আৰু শক্তিশালী আছিল যে দশম-ত্ৰয়োদশ শতাব্দীৰ তত্ত্ববিশাৰদ আৰু বিধিৰূপদাতাসকলে তেওঁলোকৰ তত্ত্বগ্ৰন্থসমূহত 'দেশী' নামাঙ্কিত কলাৰীতিৰ এটা সম্পূৰ্ণ নতুন বৰ্গকেই অন্তৰ্ভুক্ত কৰে। 'দেশী' ৰাগ, 'দেশী' কৰণ, সাহিত্য আৰু চিত্ৰকলাৰ 'দেশী' ৰীতি এই আটাইবোৰৰে সেই সময়ত মুক্ত আলোচনা কৰা হৈছে। এই শাস্ত্ৰসমূহৰ অধ্যয়নে পোনতে ধৰ্ম আৰু আচাৰৰ সন্দৰ্ভত বিবৃত হোৱা পৰম্পৰা জড়িত নীতিসমূহৰ শক্তিমত্তা আৰু গ্ৰহণীয়তাৰ বিষয়ে সন্দেহাতীতভাৱে প্ৰত্যয় জন্মায়। এইবোৰেই হ'ল 'শাস্ত্ৰাচাৰ' আৰু 'লোকাচাৰ'ৰ অৱধাৰণা। তত্ত্বউদ্ভাৱক আৰু বিধিৰূপদাতাজনে অকল জনসমাজত

হোৱা ঘটনাপ্ৰৱাহৰ ভূ ৰথাই নহয়, সেইবোৰৰ তাত্ত্বিক আৰু বিদ্যাভিত্তিক স্বীকৃতিদানো কৰিছিল। ইয়াৰ কাৰণে ধৰ্ম, দৰ্শন আৰু আচাৰৰ ক্ষেত্ৰত থকা পূৰ্বদৃষ্টান্ত আৰু আৰ্হিবোৰ আছিল।

এইদৰে সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰি যে এই পৰম্পৰাবোৰৰ ভিতৰত এটা সুনিৰ্দিষ্ট ঐক্যবদ্ধ প্ৰণালীৰ মাজতে পৰিৱৰ্তনক, বৈচিত্ৰ্যক, ৰূপান্তৰক গ্ৰহণ কৰাৰ এটা অন্তৰ্নিহিত ক্ৰিয়াপদ্ধতি আছে। 'কালহীনতা' আৰু ঐক্য, সদাপৰিৱৰ্তনশীল গতিশীল নৱৰূপপ্ৰয়াসী বৃদ্ধি আৰু প্ৰসাৰ পৰম্পৰৰ পৰিপূৰক হিচাপে থাকে— অস্থিৰতা আৰু প্ৰতি-বিৰোধৰ ৰূপত নহয়। পৰম্পৰা আৰু সমসাময়িকতা, স্থিতিশীল ভাৰসাম্য আৰু গতিশীল পৰিৱৰ্তন—এইবোৰ এনে সন্দৰ্ভত সুকীয়া অৰ্থ ধাৰণ কৰে। বিভিন্ন ৰূপধাৰণকাৰী একেজন দেৱতা আৰু বহুভুজ-বিশিষ্টা একেগৰাকী দেৱী এনে জগৎবীক্ষাৰ স্বাভাৱিক প্ৰতীকী প্ৰকাশ।

ভাৰতৰ কলাৰীতিসমূহ এই দৃষ্টিৰ প্ৰকৃত পৰিচায়ক; এইবোৰক পূৰ্বৰ কলা-ৰীতিসমূহৰ বিলোপ-সাধনৰ আৰু ৰৈখিক ক্ৰমত সেইবোৰৰ স্থান পূৰণৰ পটভূমিত অধ্যয়ন কৰা হ'ব নালাগে; তাৰ ঠাইত সহ-অৱস্থানৰ সম্বন্ধৰ মাজেদিহে সেইবোৰক চোৱা হ'ব লাগিব। ইয়াৰে এটা স্বাভাৱিক অনুসিদ্ধান্ত হ'ল প্ৰধানতঃ বচন, ধ্বনি, মুদ্ৰা, মূকাভিনয়, ভৰ, অৱয়ৱ, ৰেখা আৰু ৰঙৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল বিভিন্ন কলাৰীতিৰ মাজত থকা বিচ্ছিন্নতাক ভঙ্গ কৰাৰ সচেতন প্ৰয়াস। ষষ্ঠ শতাব্দীমানলৈ ই এনে এটা স্বতঃসিদ্ধ হৈ পৰে যে বিষ্ণুধৰ্মোত্তৰ পুৰাণত এজন ঋষি আৰু এজন ৰজাৰ সংলাপৰ কাহিনীৰে এই নীতিটো অঙ্গীভূত কৰা হৈছে। ৰজাজনক পৰ্যায়ক্ৰমে ছন্দ, সঙ্গীত (কণ্ঠ আৰু যন্ত্ৰ) আৰু চলনৰ বিদ্যাৰ মাজেৰে পৰিক্ৰমা কৰোৱা হয় আৰু তাৰ পাছতহে তেওঁক মূৰ্তি নিৰ্মাণ কৰাৰ উপযুক্ত বুলি বিবেচনা কৰা হয়। এটা বিশেষ কলা-ৰীতি বা ধাৰাৰ বিশ্লেষণ কৰা মানে কোনো দেৱতাৰ সৰ্বাত্মক ৰূপ নহয়— এযোৰ হাত বা এটা বিশেষ ৰূপ হে অধ্যয়ন কৰা বুজায়। এই সংহত দৃষ্টিভঙ্গী থকা সত্ত্বেও সুকীয়া সুকীয়া মাধ্যমৰ স্বতন্ত্ৰতাক স্বীকৃতি দিয়া হয় আৰু প্ৰত্যেকটোকে সুকীয়াকৈ বিচাৰ কৰা হয়।

গতিকে, অকল বচন বা ধ্বনি বা চলনৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীলতাৰ গইনা লৈ এই ধাৰাবোৰৰ বিশ্লেষণ কৰিবলৈ গ'লে যদিও আংশিক প্ৰচেষ্টা কৰা হে হ'ব, একেটা অঞ্চলৰ ভিতৰত আৰু বিভিন্ন অঞ্চলৰ পাৰস্পৰিক নিৰ্ভৰশীলতা আৰু আন্তঃসম্পৰ্কৰ পটভূমিত ঐক্য আৰু সংখ্যাবহুলতাৰ নীতিৰ মাজেদি সক্ৰিয় এই অটাইবোৰ উপাদানকে থূপ খুওৱাটো কিন্তু সম্ভৱ হ'ব।

প্ৰতিটো কলা-ৰীতিৰ মুখ্য বৈশিষ্ট্যবোৰ স্থান আৰু কালৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত আলোচনা কৰাও সম্ভৱ হ'ব। এই কলাৰীতিবোৰ সংযোগৰ মাধ্যম হিচাপে ঘাইকৈ দেহটোৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে আৰু সেয়ে অকল বচনৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল কলা-ৰীতিতকৈ এইবোৰ সুকীয়া। অৱশ্যে 'বাক' শব্দটো সকলো স্তৰতে মুখ্য আছিল আৰু 'কথিত শব্দ' দৃশ্য অভিজ্ঞতা হিচাপে নহৈ শ্ৰব্য অভিজ্ঞতা হিচাপে সংবাহিত হোৱা ক্ষেত্ৰতো বাচিক পৰম্পৰাই সংযোগৰ ভিত্তি স্থাপন কৰিছিল।

আমি এই বিভিন্ন কলা-ৰীতিসমূহক ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত আৰু বিভিন্ন স্তৰত কি দৰে চিনি উলিয়াম, আৰু সেইবোৰৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যবোৰ নো কি কি? জনজাতীয় স্তৰত শৰীৰৰ বিশেষ বিশেষ অঙ্গৰ ক্ষুদ্ৰ সঞ্চালনৰ ওপৰত প্ৰাধান্য দি শৈলীৰ উদ্ভৱ হয়। ই কথিত বচনৰ লগত সম্পৰ্কিত নহয়। কিন্তু জীৱন-কৰ্মৰ লগত নিশ্চিতভাৱে সম্পৰ্কযুক্ত। পুনঃপৌণিকভাৱে ব্যৱহৃত ছন্দৰ গুটীয়া এককৰ দ্বাৰাই কলাগত ৰূপ নিয়ন্ত্ৰিত হয়। এইদৰে, কিছুমান জনজাতীয় নৃত্যই গোটেই ভৰিখনক এটা একক হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰে আৰু কিছুমানত উৰু আৰু কলাফুলক ভগ্ন একক হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। একক নৃত্যত স্বতঃস্ফূৰ্ততাৰ উপাদান থাকিব পাৰে যদিও, সামূহিক নৃত্যসমূহ নিয়ন্ত্ৰিত আৰু সীমা-নিৰ্ধাৰিত; এই আত্ম-সচেতন সীমা-নিধাৰণেই শৈলী আৰু অভ্যাস-দূষণৰ কাৰণ ঘটায়। আমি হো

আৰু মাৰিয়াসকলৰ পৰা নগাসকলক পৃথক কৰিব পাৰোঁ এই বিচিত্ৰ সীমা-নিৰ্ধাৰণকাৰী আৰু অভ্যাস দুটা কৌশল আৰু চলনৰ পুনৰাবৃত্তিৰ বিচাৰত। এইবোৰত দেহৰ সকলো অঙ্গৰ ঠাইত কিছুমান অংশৰ সহায়তে প্ৰকাশ মূৰ্ত হয়। গ্ৰামীণ স্তৰত হস্ত আৰু ক্ষুদ্ৰ চলনৰ যোগাযোগে অংশ গ্ৰহণ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে। উৰ্বৰতা-সংক্ৰান্ত কৰ্ম-কাণ্ডঘটিত নৃত্যত চৈতন্য-লুপ্তি আৰু ইন্দ্ৰজালে গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। মানৱ দেহা প্ৰতীক ৰূপেও ব্যৱহৃত হয় আৰু তেনে কৰোঁতে লক্ষ্য থাকে শূণ্যত বিমূৰ্ত নক্সা তৈয়াৰ কৰাৰ ওপৰত। সঙ্গীত সৰহক্ষেত্ৰতে হয় গুৰুত্বপূৰ্ণ উপাদান আৰু ই নৰ্তকসকলে গোৱা গীততে সীমিত নাথাকে। আবৃত্তিকাৰী আৰু গায়কৰ এটা সুকীয়া দলে নৰ্তকসকলৰ লগত সহযোগ কৰে। বচন আৰু চলনৰ মাজৰ সম্পৰ্ক দৃঢ়বিন্যস্ত নহৈ শিথিল হয়। বিষয়-বস্তুৰ দিশৰ পৰা এই নৃত্য-গীতবোৰে উৰ্বৰতাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি কৃষি-কৰ্মকে ধৰি মহাকাব্যৰ কাহিনী পৰিৱেশনলৈকে সামৰে। যেতিয়া আমি গাৱঁৰ বাটৰ বা দোপদৰৰ (বৃত্তিধাৰী বা আবৃত্তিধাৰী) সামূহিক নাটলৈ আগ বাঢ়োঁ, আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে কথিত বচন আৰু অঙ্গ-ভঙ্গীৰ মাজৰ সম্পৰ্কত এটা ৰূপান্তৰ ঘটিছে। এতিয়া এই সম্পৰ্ক হৈছে বহু বেছি অনুশাসনযুক্ত ঃ নাট্য-সম্ভাৰ অকল কথিত বচনৰ ওপৰত আৰু লগতে চলনৰ সহায়ত ইয়াৰ বহুমুখী অৰ্থদানৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। ভাৰতৰ সকলো ঠাইতে হোৱা ৰামলীলা আৰু ৰাসলীলা অনুষ্ঠানবোৰেই এই প্ৰপঞ্চৰ দৃষ্টান্ত। সেইদৰে কুটিয়ট্টম, যক্ষগান, ভামাকলাপম্ আদি নৃত্য-নাট্যৰীতিসমূহ। তমাশা, ভৱাই, তেৰুকুথু, ৱীথিনাটকম্ আদি 'পথ' আৰু শোভাযাত্ৰা ৰীতিসমূহত বচনধ্বনি আৰু অঙ্গ-ভঙ্গীৰ মাজত এক সুকীয়া সম্পৰ্কৰ উদ্ভৱ হয়। পথ-নাট্যৰ বিপৰীত মেৰুত আছে কৃষ্টি-নৃত্য য'ত অৰ্থ বা বচন-গত বিষয়-বস্তু নাই আৰু যি সংযোগৰ কাৰণে সম্পূৰ্ণৰূপে দৈহিক পটুতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। উচ্চাদৰ্শযুক্ত একক কলা-ৰীতিসমূহত বচন আৰু ভঙ্গীৰ মাজৰ সম্পৰ্কটো সলনি হয়। ইয়াত সাহিত্যিক বচনখিনি এটা সাঙ্গীতিক ধাৰাত আৰু নিৰ্দিষ্ট ছন্দত নিবদ্ধ হয় আৰু তাক নৰ্তকে বৰ্ণনামূলকভাৱে বা প্ৰতীকমূলকভাৱে ব্যাখ্যান কৰে। নৃত্যৰ ক্ষেত্ৰত সচৰাচৰ শাস্ত্ৰীয় বুলি অভিহিত শৈলী আটাইবোৰেই এই নীতিটো প্ৰয়োগ কৰে। অৱশ্যে বিমূৰ্ত নক্সা সৃষ্টিত মানৱ-শৰীৰৰ স্বকীয়তাপূৰ্ণ ব্যৱহাৰৰ কাৰণে প্ৰতিটো শৈলীক চিনি উলিয়াব পাৰি। বিশিষ্ট জ্যামিতিক নক্সাৰ দ্বাৰা এইবোৰৰ প্ৰকাশ-কৌশল পৰিচালিত হয়।

এইদৰে, উচ্চাদৰ্শযুক্ত আৰু ৰূপাৰোপিত কলা-ৰীতিসমূহে— যিবোৰ গ্ৰামীণ আৰু লোক-সংস্কৃতিৰ গভীৰলৈকে শিপাই আছে— সংযোগৰ এনে এক পদ্ধতিৰ জন্ম দিয়ে যি এটা স্তৰত আঞ্চলিক অথচ বিমূৰ্তীকৰণৰ ফলত আন এটা স্তৰত সৰ্বজনীন। ভাৰতৰ সকলো অংশৰ পৰাই এই ধৰণৰ বিৱৰ্তনৰ আৰ্হিৰ উদাহৰণ দিব পাৰি, বিশেষকৈ দিব পাৰি উড়িষ্যা, মণিপুৰ আৰু কেৰল আদি অঞ্চলৰ পৰা, য'ত সমাজৰ বিভিন্ন খলপা আৰু স্তৰৰ বিভাজন এতিয়াও স্পষ্টকৈ ধৰিব পাৰি।

গাঁৱলীয়া আৰু চহৰীয়া উভয় স্তৰতে চলনৰ প্ৰকৃতি নিৰ্ণয়কাৰী এটা নীতি হ'ল সংযোগৰ আহিলা হিচাপে মানৱ-দেহাৰ প্ৰয়োগ। স্বতঃস্ফূৰ্ত, অবাধ চলনত নহয়, শৰীৰৰ অতি ব্যক্তিগত মাধ্যমৰ মাজেদি নৈৰ্ব্যক্তিকতা লাভ কৰাতহে অভিব্যক্তি নিহিত থাকে। দৰাচলতে এই বিশেষ উপাদানটোৱে ভাৰতীয়া নৃত্য আৰু নৃত্য-নাট্যক এনে এক গুণ প্ৰদান কৰিছে যি আন বহুতো সংস্কৃতিৰ তুলনীয় কলা-ৰীতিসমূহৰ পৰা ইয়াক পৃথক কৰি ৰাখিছে।

কেনেকৈ আৰু কেতিয়া ভাৰতীয়সকলে দেহটোক দেহৰ পৰা উত্তৰণৰ অপৰিহাৰ্য পূৰ্বচৰ্ত বুলি ধৰি ল'লে তাৰ ভিতৰতে ভাৰতীয় চিন্তাৰ এক সম্পূৰ্ণ ইতিহাস বিধৃত হৈ আছে। ভাৰতীয় কলাগত পৰম্পৰাসমূহৰ চিন্তা-পদ্ধতিৰ এই জটিলতাসমূহৰ আলোচনা কৰাৰ এয়া উপযুক্ত উপলক্ষও নহয়

আৰু স্থানাভাৱৰ বাবে সেয়া সম্ভৱো নহয়। এই কথা বিশেষভাৱে সেই পৰম্পৰাসমূহৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য যিবিলাকৰ পেলৱ বা গতিভিত্তিক মানৱ দেহাকৃতিৰ প্ৰয়োগৰ লগত সম্পৰ্ক আছে। আদি কালৰ ভাৰতীয় নন্দনতত্ত্ব বিশাবদ সকলে ৰসতত্ত্বৰ সূত্ৰ-নিৰ্ধাৰণ কৰোঁতে এই চিন্তা-পদ্ধতিসমূহৰ তাত্ত্বিক সূত্ৰ-নিৰ্ধাৰণ কৰিছিল। এই ৰসতত্ত্বই প্ৰায় ওঠৰ শতাব্দী কাল ধৰি ভাৰতীয় কলা-ৰীতিসমূহৰ ভাগ্য নিৰ্ণয় কৰিছিল। এই তত্ত্বত থকা নান্দনিক অভিজ্ঞতা, নান্দনিক আধেয় আৰু সংযোগ প্ৰণালীগত আধেয়ৰ নানান দিশৰ বিষয়ে পণ্ডিতসকলে সুদীৰ্ঘ আলোচনা কৰিছে। আমি সেই দিশবোৰৰ আলোচনা নকৰোঁ। যিয়েই নহওক, আমি নন্দন-তত্ত্বৰ দুটা নীতিলৈ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিমহঁক। এটা আছিল 'সত্তা'ৰ স্থিতি বুজাবলৈ ইন্দ্ৰিয়-নিৰ্ভৰ ৰূপৰ ব্যৱহাৰ, আৰু আনটোৰ সম্পৰ্ক আছে আঙ্গিকৰ এনে কিছুমান বিধিৰ লগত যিবোৰে তাৎক্ষণিক উদ্ভাৱন, নৱৰূপদান আৰু পৰিৱৰ্তনক মানি লৈছিল। এই দ্বিতীয় নীতিটোক বোলা হৈছিল 'ব্যভিচাৰীভাৱ' অথবা যাক সঙ্গীত আৰু নৃত্যত সাধাৰণতে 'সঞ্চাৰীভাৱ' বোলা হয়। এই 'ব্যভিচাৰী ভাৱ'ৰ বা 'সঞ্চাৰী ভাৱ'ৰ সহায়তে কলাকাৰে স্থায়ী বা মুখ্য ভাৱাৱস্থা বা প্ৰধান ৰূপাদৰ্শক (স্থায়ীভাৱ) যিমান ইচ্ছা সিমান ৰূপত প্ৰকাশ কৰিব পাৰিছিল। আৰু নিৰ্দিষ্ট নান্দনিক তত্ত্বৰ সামূহিক গাঁথনিৰ পৰা আঁতৰি নোযোৱাকৈয়ে তেওঁৰ নিজা দৃষ্টিভঙ্গীৰ জগতৰ চিত্ৰ পৰিৱেশন কৰিব পাৰিছিল।

অভিব্যক্তি আৰু সংযোগৰ বাহন-হিচাপে মানৱ দেহৰ ব্যৱহাৰ অকল নৃত্য বা চলন বোলা বস্তুতেই সীমিত নাছিল ঃ ইয়াক 'ৱাক' বা 'উচ্চাৰিত শব্দ'ৰ কামতো লগোৱা হৈছিল। বিভিন্ন স্তৰত, বিশেষকৈ গ্ৰামীণ আৰু পৌৰ স্তৰত ইয়াৰ প্ৰমুখতা আছিল অবিতৰ্কিত। কথিত বচনৰ ওপৰতে লেপি দিয়া হৈছিল সুৰ প্ৰধান স্বৰঃ এই দুয়োটাই মিলি চলনৰ মাধ্যমেদি অৰ্থদানৰ অপৰিহাৰ্য্য পূৰ্ব-পূৰণীয় প্ৰয়োজনৰ যোগান ধৰিছিল। বস্তুগত পৰিপাৰ্শ্বৰ বৰ্ণ-প্ৰতীক, সাজ-পাৰ, অঙ্গ-সজ্জা, শিৰোভূষণ—এই আটাইবোৰে আন স্তৰবোৰক সুদৃঢ় কৰি তুলিছিল। যিবোৰ বিচিত্ৰ ধৰণৰ কলা-ধাৰাৰ সৃষ্টি হৈছিল সেইবোৰ বিভন্ন মাত্ৰাত এই ভিন ভিন অ-সমৰূপ মাধ্যমসমূহৰ মিশ্ৰনৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল আছিল আৰু একেটা গাইগুটীয়া মাধ্যমৰ প্ৰয়োগৰ ফলত গঢ় লোৱা নাছিল।

এইদৰে যেতিয়া ভাৰতীয় পটভূমিত নাট্য, নৃত্য বা সঙ্গীতৰ কথা কোৱা হয়, তেতিয়া 'বচন', চলন বা ধ্বনিৰ প্ৰভূত্বপূৰ্ণ বা মৌলিক নীতিৰ কথাকে কোৱা নহয় আৰু এই কলাবিলাকৰ প্ৰসঙ্গ বিচ্ছিন্নভাবে বা পৰস্পৰ সংযোগহীনভাৱে উত্থাপন কৰা নহয়।

ভাৰতৰ পৰিৱেশ্য কলাসমূহৰ সম্যক অৱধানৰ কাৰণে বিভিন্ন স্তৰৰ আন্তঃসংযোগ বিভিন্ন অঞ্চলৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্ক, বিভিন্ন কলা-ৰীতিৰ পৰস্পৰ নিৰ্ভৰশীলতাৰ গাঁথনি আৰু শাশ্বততা (কালহীনতা) আৰু প্ৰৱহমানতাৰ (সদা পৰিৱৰ্তশীল সদা-নৱীভূত প্ৰকাশ) নীতিৰ স্বীকৃতি অপৰিহাৰ্য। এই নীতিত আৱশ্যক হয় কেন্দ্ৰীভূত অস্থিৰ কেন্দ্ৰ আৰু প্ৰান্তস্থিত বহুমুখী অভিব্যক্তিৰ।

চিৰন্তনতা আৰু চলমানতাৰ এই নীতিসমূহ সদা-প্ৰৱীণ আৰু সদা-নৱীন বা নৱৰূপায়ণৰত প্ৰপঞ্চৰ এই নীতিসমূহ ভাৰতীয় চিন্তাৰ অধ্যাত্ম-দাৰ্শনিক আৰু জাগতিক স্তৰৰ অঙ্গীভূত হৈ আছিল। এইটোৱেই হৈছে ভাৰতীয় পৰিৱেশ্য কলাসমূহৰ নক্সা। সেইবোৰ যিকোনো সমসাময়িক কৌতূহলৰ বাহক হ'ব পাৰে, কিন্তু এই সমসাময়িকতা উপস্থিত থাকিব লাগিব যিখিনি চিৰন্তন, অন্ততঃ যিখিনি প্ৰাচীন, তাৰে প্ৰতীকৰ ভিতৰত। বহুমুখী অৰ্থ কিম্বা ৰূপ এইদৰেই হয় গৈ যুক্তিযুক্ত অনুসিদ্ধান্ত। 'নাট্য' হ'ল অন্যান্য বিবিধ বিদ্যাৰ ভিতৰত এটা য'ত 'অপ্ৰকাশ' আৰু 'বহু -প্ৰকাশ'ৰ নীতি বিধৃত হৈছে।

আমাৰ বৰ্তমান অধ্যয়নৰ–য'ত এহাতে বিশুদ্ধ জনজাতীয় বুলি আৰু আনহাতে বিশুদ্ধ পৌৰ বুলি চিহ্নিত কৰিব নোৱাৰা কলাৰীতিবোৰ আলোচনাৰ বাবে লোৱা হৈছে–স্পষ্ট সীমা-নিৰ্ধাৰণৰ বাবে ভাৰতীয় পৰিৱেশ্য কলাসমূহৰ এই সৰ্বেক্ষণ প্ৰয়োজন আছিল। চমুকৈ ক'বলৈ গ'লে, সচৰাচৰ যিবোৰ কলা-ৰীতি 'লোক-ধৰ্মী' বা 'শাস্ত্ৰীয়' বুলি বৰ্ণিত হয়, তেনে কোনো শ্ৰেণীত এইবোৰক পেলাব নোৱাৰি, কিন্তু তথাপি এনে বহুত ক্ষেত্ৰ আছে য'ত এইবোৰে ওপৰা উপৰিকৈ সহ-অৱস্থান কৰে।

ভৌগোলিক-ভৌতিক পৰিৱেশ, খাদ্য-সংগ্ৰহ আৰু কৃষিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল জীৱন-ধাৰা, সামাজিক-অৰ্থনৈতিক গাঁথনি, ধৰ্মীয়-ৰাজনৈতিক ঘটনাপ্ৰৱাহ আৰু সাহিত্যিক আৰু পেলন কলাৰ পৰম্পৰাৰ বিকাশ—এই আটাইবোৰেই আলোচ্য কলা-ৰীতিসমূহক প্ৰভাৱিত কৰিছে। এইবোৰে আন দুই শ্ৰেণীৰ অনুষ্ঠানৰ ওপৰতো প্ৰভাৱ পেলাইছে, যদিও সেই দুই শ্ৰেণীৰ লগত ইয়াত আমাৰ সংশ্ৰৱ নাই। এই কলা-ৰীতিসমূহে সাহিত্যিক কলা-সৃষ্টিৰ ধাৰা আৰু পেলন কলা আৰু তাৰ উপস্থাপনৰ (গ্ৰামীণ আৰু পৌৰ স্তৰত) লগত ক্ৰিয়া কৰিছে আৰু সেইবোৰৰ বিকাশত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছে।

সমাজৰ (অবৃত্তিধাৰী আৰু অব্যৱসায়ী) দ্বাৰা বা বৃত্তিধাৰী সকলৰ দ্বাৰা পৰিৱেশিত হোৱা এইধৰণৰ অভিব্যক্তিৰ বৈচিত্ৰ্য আৰু সংখ্যাবহুলতাৰ ফলতেই পণ্ডিতসকলে বিভিন্ন কলা-ৰীতিসমূহক অসংখ্য ধৰণে নামকৰণ কৰিছে কিছুমানে এইবোৰক লোক-নৃত্য আৰু নাট্য বুলিছে, আন কিছুমানে আকৌ 'পৰম্পৰাগত নৃত্য-নাট্য' অভিধাটো ব্যৱহাৰ কৰিছে, আকৌ আনসকলো এইবোৰক জনপ্ৰিয় গ্ৰামীণ নাট্যাভিনয় বুলি কৈছে। লোক-গাথা, নৃত্য-নাট্য, স্থান-পৰিৱৰ্তনশীল নাট্য, চক্ৰ-নাটক আদি উপ শ্ৰেণীবিভাগ কৰা হৈছে। এই তালিকা আৰু বৰ্গীকৰণৰ পদ্ধতি আৰু বঢ়াব পাৰি। তথাপিও, এই স্তৰত ইমানখিনি ক'লেই যথেষ্ট হ'ব যে যোৱা কিছু বছৰত হোৱা এই বৰ্গীকৰণৰ প্ৰয়াসৰ আঁৰত এটা অস্পষ্ট ধৰণৰ স্বীকৃতি আছে; সেইটো হ'ল এই যে এই কলাৰীতিসমূহৰ গতি-বিধিত এনে এটা সমৰূপতা আছে যি এইবোৰক এহাতে বিশুদ্ধ গ্ৰামীণ অংশগ্ৰহণমূলক কৰ্মৰ পৰা আৰু আনহাতে সাধাৰণতে 'শাস্ত্ৰীয়' নাম পোৱা আৰু পৌৰ জীৱনৰ লগত সম্পৰ্ক থকা নৃত্য-ধাৰাসমূহৰ অত্যন্ত ৰূপাৰোপিত আৰু ব্যক্তিগত অভিব্যক্তিৰ পৰা পৃথক কৰি ৰাখিছে।

প্ৰথমতে আমি কলাগত অভিব্যক্তিৰ মুখ্য মাধ্যমৰ ভিত্তিত এই কলা-ৰীতিবোৰৰ তালিকা কৰোঁহক আৰু তাৰ পিছত যি যি শ্ৰেণী বা সম্প্ৰদায় ইয়াৰে কিছুমান কলাৰীতিৰে প্ৰধান ধাৰক সেইবিলাকৰ লগত এইবোৰৰ সম্পৰ্ক নিৰ্ণয় কৰিবৰ চেষ্টা কৰোঁহঁক।

প্ৰথমতে আছে 'কাহিনী-গীত'ৰ ৰীতিটো। যি ঘাইকৈ এটা সাহিত্যিক ৰচনাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে, যদিও এই (ৰচনা লিখিত বা সাক্ষৰ পৰম্পৰাৰ অন্তৰ্গত নহ'বও পাৰে। পৰিৱেশক হিচাপে হয় সাধাৰণতে এজন গাইগুটীয়া শিল্পী, নহলে কেইজনমান ব্যক্তি থাকিব পাৰে, বা বৰ বেছি এটা সৰু দোহাৰৰ দলৰে সৈতে এজন ব্যক্তি। ভাৰতৰ নানা ঠাইত পোৱা এই কলা-ৰীতিক ৰাজস্থানত পাবুজী কী পড়, মধ্যপ্ৰদেশত আল্লহ-উদল, মহাৰাষ্ট্ৰ আৰু গুজৰাটত হৰি-কথা, উড়িষ্যাত দাস-কাথিয়া, উত্তৰ প্ৰদেশ-পঞ্জাৱত ৰাম আৰু কৃষ্ণ–কথা, অন্ধ্ৰপ্ৰদেশত বুৰ্ৰা-কথা, তামিলনাডুত হৰি-কথা ইত্যাদি নামেৰে জনা যায়।)

তাৰ পিছত আছে চক্ৰনাটকবোৰ, যিবোৰক 'চমৎকাৰ' নাটক (মিৰাকল্ প্লে'জ) বোলা হয় আৰু যিবোৰ ৰাম, কৃষ্ণ বা দুৰ্গাৰ বিষয়-বস্তুক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ় লৈছে; এইবোৰ দৃশ্যানুষ্ঠান হিচাপে এটা দলৰ দ্বাৰা পৰিৱেশিত হয় আৰু কাহিনী-গীতৰ নিচিনাকৈ একক শিল্পীৰ দ্বাৰা পৰিৱেশিত নহয়। এই

শ্ৰেণীত পৰে ভাৰতৰ সকলোতে প্ৰচলিত ৰাম-লীলা বা কৃষ্ণ-লীলা, যেনে— বাৰাণসী, অযোধ্যা আৰু ভাৰতৰ আন আন ঠাইৰ ৰাম-লীলা, মথুৰা আৰু বৃন্দাবনৰ কৃষ্ণ-লীলা, আৰু স্থান-পৰিৱৰ্তশীল আৰু শোভাযাত্ৰা ধৰণৰ নানান কলা-ৰীতিবোৰ।

আকৌ আছে সেই কলা-ৰীতিবোৰ যিবোৰে প্ৰায় উদ্দেশ্যপূৰ্ণ আৰু অভিসন্ধিমূলকভাৱে মহাকাব্য দুখনক পৱিত্ৰ নাট্য হিচাপে নলৈ স্থানীয় সংস্কৃতিৰ অঙ্গহিচাপে তাত অৰ্থদান কৰে। বিষয়বস্তু প্ৰায়ে মহাকাব্যদুখনৰ পৰা আৰু কৃষ্ণ-কথাৰ পৰা আঁতৰি যায় আৰু বিভিন্ন অঞ্চলত বিকাশ হোৱা সাহিত্যিক ধাৰাৰ ওপৰত গঢ় লৈ উঠে। গুজৰাট আৰু মহাৰাষ্ট্ৰৰ ভৱাই আৰু তমাশা, তামিলনাড়ু, অন্ধ্ৰ আৰু কেৰলৰ তেৰুকুথু, ৱীথিনাটকম্ আৰু ওত্তানথুল্লাল, উত্তৰ প্ৰদেশৰ নৌটঙ্কী, ৰাজস্থানৰ খ্যাল, কাশ্মীৰৰ ভাঁড় জশন, আৰু বঙ্গ, উড়িষ্যা আৰু অসমৰ শোভাযাত্ৰা নাটক বা যাত্ৰা এই আটাইবোৰ এইটো শ্ৰেণীত পৰে। ইয়াৰ লগত ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক আছে সেইবোৰ কলা-ৰীতিৰ যিবোৰ কোনো মন্দিৰ বা গাঁৱৰ সমূহীয়া প্ৰাঙ্গণত অনুষ্ঠিত হয়; এইবোৰে অত্যন্ত উচ্চাদৰ্শযুক্ত নাটক আৰু যেনেকে-তেনেকে কৰা বাটৰ-নাটৰ মাজত এটা যোগসূত্ৰ স্থাপন কৰে। এইবোৰৰ গাঁথনি সাহিত্যিকে পৰম্পৰাৰ নাটকৰ গাঁথনিৰ ওচৰ চপা কিন্তু তাতকৈ কম কটকটীয়া। উদাহৰণ স্বৰূপে উল্লেখ কৰিব পাৰি অসমৰ অঙ্কীয়া নাট, অন্ধ্ৰৰ ভামা কলাপম্, তামিলনাড়ুৰ ভাগৱতমেলা, কৰ্ণটিকৰ যক্ষগানৰ। কেৰলৰ কুটিয়াট্টম আৰু কৃষ্ণাট্টম এটা সুকীয়া শ্ৰেণীত পৰে। এই আটাইবোৰৰ লগত যোগ দিব লাগিব সেইবোৰ নৃত্য আৰু নাট্য-ৰীতি যিবোৰ কথিত বচনতকৈ চলনৰ ওপৰত অধিক নিৰ্ভৰশীল হোৱা বাবে আন ৰীতিকেইটাতকৈ পৃথক ৰূপে গণ্য হয়। এটা প্ৰাসঙ্গিক উদাহৰণ হ'ল চেৰাইকেল্লা, পুৰুলিয়া আৰু ময়ূৰভঞ্জৰ তিনিটা ৰূপেৰে সৈতে ছৌ নামেৰে জনাজাত নৃত্য-নাট্য ৰীতি।

এই তালিকাখন কোনোৰকমেই সকলো-সামৰা বিধৰ নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে আমি হাত মোজাৰ পুতলা, কাঠিৰে নচুওৱা পুতলা, ছায়া-পুতলা আৰু ডোলেৰে নচুওৱা পুতলাকে ধৰি পুতলা নাচৰ গোটেইটো চহকী এলেকা, নুৰিওৱা পটৰ আৰু কাহিনী-কোৱা নাট্য আৰু আন আন অসংখ্য বস্তুক ইয়াত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা নাই। তথাপিও যিমানেই সংক্ষিপ্ত নহওক, অধ্যয়ন আৰু বিশ্লেষনৰ কাৰণে এই উদাহৰণমূলক তালিকাখন যথেষ্ট ধৰণৰ হ'ব পাৰে।

আমি এতিয়া এই বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ অনুষ্ঠানসমূহৰ তেনেকুৱা পৰিৱেশনকাৰী শ্ৰেণী বা দলসমূহৰ লগত সম্পৰ্ক দেখুৱাবৰ চেষ্টা কৰিব পাৰোঁ যিবোৰ হ'ল বংশানুক্ৰমিক ভাৱে প্ৰশিক্ষনপ্ৰাপ্ত শিল্পীৰ শ্ৰেণী বা দল। উপৰুৱা দৃষ্টিতো ধৰা পৰিব যে এই পৰিৱেশনকাৰীসকলৰ সৰহভাগেই জনজাতীয় সমাজৰ অন্তৰ্ভুক্ত নহয়।, বৰং গ্ৰামীণ বা গাঁৱলীয়া সমাজৰহে সদস্য। আকৌ, ৰামলীলা, ৰাসলীলা আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ বাহিৰে আন সকলোতে এই কলাসমূহ হ'ল অৰ্ধ-বৃত্তিধাৰী বা বৃত্তিধাৰী লোকৰ বিশেষভাৱে সংৰক্ষিত ক্ষেত্ৰ আৰু এইবোৰক অবৃত্তিধাৰী চখৰ বিনোদন-নাট্য বুলিব নোৱাৰি, যদিও কিছুমানৰ বাবে এইটো অৰ্থোপাৰ্জনৰ ব্যৱসায় নহব পাৰে।

আৰম্ভণিতে আমি জনজাতীয় সমাজ-বিন্যাস আৰু গাঁৱলীয়া বা 'গ্ৰাম' বিন্যাসৰ কথা কৈছোঁ। গাঁৱলীয়া সমাজৰ বিশ্লেষণৰ পৰা এইটো ওলাই পৰে যে ইয়াৰ ভিতৰত এনে ভালেমান শ্ৰেণী আছে যিবিলাক 'পিছপৰা' সম্প্ৰদায় বুলি জনাজাত কিন্তু সেইবুলি যিবিলাক পৰম্পৰাগত বৰ্ণ-বিন্যাস অনুসৰি 'শূদ্ৰ'ও নহয়। এই পিছপৰা সম্প্ৰদায়বিলাকৰ ভিতৰত আছে বৈৰাগীসকল, বীণকাৰসকল, ভৱায়াসকল, গন্ধৰ্বসকল, বাউলসকল, গাজীসকল আৰু অন্যান্যসকল। ওপৰত উল্লেখ কৰা কেইবাটাও কলা-ৰীতি এই সম্প্ৰদায়বিলাকৰ বিশেষ সংৰক্ষিত ক্ষেত্ৰ, আৰু তেওঁলোকে খৃঃ পূঃ ২য় শতিকাৰ পৰা খ্ৰীষ্টীয় ১৪শ শতিকাৰ ভিতৰত ৰচিত পাণিনিৰ অষ্টাধ্যায়ী, কৌটিল্যৰ অৰ্থশাস্ত্ৰ আৰু আন আন গ্ৰন্থত

তালিকাভুক্ত বৃত্তিধাৰী আৰু অৰ্ধ-বৃত্তিধাৰীসকলৰ বংশধৰ বুলি অনুমান হয়। ভৱাই, তমাশা, খ্যাল, নৌটঙ্কী, তেৰুকুথু, ৱীথিনাটকম্ আৰু ভাঁড় জশনৰ শিল্পীসকল এই শ্ৰেণীত পৰে। সেইবুলি সকলো শ্ৰেণীৰ শিল্পীয়েই পিছপৰা সম্প্ৰদায়ৰ লোক নহয়। 'ছৌ'ৰ শিল্পীসকলৰ ভিতৰত আছে পুৰুলিয়াৰ সুযোগ-বঞ্চিতসকলৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ময়ূৰভঞ্জৰ বৈশ্য আৰু ক্ষত্ৰিয় আৰু চেৰাইকেল্লাৰ ৰাজকুমাৰ সকলৈকে সামৰি এক বিচিত্ৰসমাৱেশ। আনহাতে ভামাকলাপম্, যক্ষগান আৰু কুটিয়ট্টম্ আদি সম্পূৰ্ণকৈ নহ'লেও ঘাইকৈ ব্ৰাহ্মণ আৰু বিশেষ বিশেষ উপবৰ্ণৰ লোকৰ দ্বাৰা অনুষ্ঠিত হয় : কেৰলৰ কুটিয়ট্টমৰ ক্ষেত্ৰত 'অম্বলৱাসী' এটা আৰ্হিমূলক উদাহৰণ। বাৰাণসীৰ ৰামলীলা আৰু বৃন্দাবনৰ ৰাসলীলাৰ কিছুমান ভাও চৈধ্য বছৰৰ তলৰ ব্ৰাহ্মণ বালকেহে দিয়ে। মণিপুৰৰ ৰাস আৰু যাত্ৰা সম্পূৰ্ণকৈ নহ'লেও ভালেখিনি ঘাইকৈ ক্ষত্ৰিয়সকলেহে অনুষ্ঠিত কৰে।

বৰ্ণ আৰু উপবৰ্ণৰ বিচাৰত কৰা বৰ্গীকৰণত ধৰা পৰে যে নাট্য-সম্পৰ্কীয় ক্ৰিয়া-কলাপ সমাজৰ কোনো এটা গোষ্ঠী বা উপ-গোষ্ঠীৰ মাজত সীমাবদ্ধ নহয়, আৰু যদিও পৰিৱেশকসকল বৃত্তিধাৰী বা অবৃত্তিধাৰী হ'ব পাৰে, তেওঁলোকে 'পিছপৰা' বুলি তালিকাভুক্ত সম্প্ৰদায়ৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ব্ৰাহ্মণ-ক্ষত্ৰিয়সকলকো সামৰে— ওপৰৰ কথাখিনিৰ পৰা এই কথা পৰিষ্কাৰকৈ ওলাই পৰে। মুঠতে, এই ধৰণৰ কলা-ধাৰাৰ বৰ্গীকৰণ আৰু উপ-বৰ্গীকৰণত সামাজিক বিন্যাসে এটা আধাৰ দিব পাৰে কিন্তু এটা ত্ৰুটিহীন বিচাৰ-দণ্ড দিব নোৱাৰে। তথাপিও এইটো মনত ৰাখিলে কামত লাগিব যে কলা-ধাৰাসমূহক বিষয়-বস্তু আৰু ৰূপৰ আধাৰত বিভক্ত কৰিব পাৰি যদিও বিশেষ বিশেষ কলা-ধাৰাৰ হৈ থকা বিশেষ বিশেষ সম্প্ৰদায়ৰ বিচাৰতো সেইবোৰক বৰ্গীকৰণ কৰিব পাৰি। এই কলা-ৰীতিসমূহ সেইবোৰৰ আঞ্চলিক বিতৰণৰ ভিত্তিত, সেইবোৰৰ লগত জড়িত শ্ৰেণী বা বৰ্ণৰ ভিত্তিত, আৰু সেইবোৰৰ পৰিৱেশ্য সামগ্ৰীৰ ভাণ্ডাৰৰ সাহিত্যিক সমলৰ আধাৰত বৰ্গীকৰণ কৰিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে।

এই কলা-ৰীতিবোৰৰ বিকাশৰ লেখ ল'ব পাৰি ঐতিহাসিকভাৱে প্ৰত্নতাত্ত্বিক আৰু খোদিত লিপিৰ সাক্ষ্যৰ পৰা, সাহিত্যিক উৎসৰ পৰা (বুৰঞ্জী আৰু সংস্কৃতত লিখা সৃজনীমূলক সাহিত্যকে ধৰি), আৰু বিশেষকৈ আঞ্চলিক ভাষাসমূহৰ সাহিত্যৰ পৰা আৰু মধ্যযুগৰ সঙ্গীত-সম্পৰ্কীয় ৰচনাৰ পৰা। খৃঃ পূঃ দ্বিতীয় শতাব্দীৰ পৰা আৰম্ভ কৰি খ্ৰীষ্টীয় উনৈছ শতাব্দীলৈকে, বিশেষকৈ ৯ম আৰু ওঠৰশ শতিকাৰ মাজৰ সময়ছোৱাৰ এই ইতিহাস পুণৰ্নিৰ্মাণ কৰিব পাৰি। তেনে কৰিবলৈ হাতত লোৱাটো আমাৰ বৰ্তমানৰ নিচিনা অধ্যয়নৰ বাবে অতি বেছি পৰ্বত-প্ৰমাণ কাম হ'ব।

অৱশ্যে আকৰ সমলবোৰত উপৰুৱা দৃষ্টি দিলেও বিভিন্ন ঐতিহাসিক যুগৰ মাজেদি এইবোৰৰ প্ৰৱহমানতা আৰু অস্তিত্বৰ দৃঢ়তাৰ বিষয়ে প্ৰত্যয় জন্মে। আক্ৰমণ, যুদ্ধ, ৰাজ্যৰ পতন, প্ৰব্ৰজন, সৰু পালি ৰাজ্য আৰু ৰাষ্ট্ৰৰ উত্থান, আৰু অতি উগ্ৰ ধৰণৰ বিশুদ্ধবাদীৰ সামাজিক-ধৰ্মীয় আন্দোলনৰ আৰু প্ৰতিবাদ আৰু বিৰুদ্ধমতৰ বিস্তাৰ— এনে ধৰণৰ ঘটনাৰে চিহ্নিত ৰাজনৈতিক ইতিহাসৰ মাজেদিয়েই এইবোৰৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশ হৈছে। যদিও এই কলা-ৰীতিবোৰৰ বিকাশৰ অতি সুস্পষ্ট ধৰণৰ ঐতিহাসিক স্তৰ-বিভাজন বা কাল-নিৰ্ধাৰণ কৰাৰ প্ৰচেষ্টা কৰা হোৱা নাই, তথাপি ইয়াকো ভালেমানৰ কাল-নিৰ্ণয় কৰাটো সম্ভৱ। কাহিনী-গীতৰ দৰে কিছুমান কলা-ৰীতিৰ গুৰি বৈদিক বা বৈদিকোত্তৰ যুগত বিচাৰি পোৱা যাব। আন কিছুমানৰ মূল উলিয়াব পাৰি ধ্ৰুপদী সংস্কৃত সাহিত্যৰ যুগত; কুটিয়ট্টম আদি আৰু কিছুমানক দশম-একাদশ শতাব্দীলৈকে নিব পাৰি। ভালেমানৰ গুৰি বিচাৰি পোৱা যাব এটা পৰৱৰ্তী যুগত দ্বাদশ শতাব্দীৰ পৰা ষোড়শ-সপ্তদশ শতাব্দীলৈকে আঞ্চলিক সাহিত্যৰ উত্থানৰ সমসাময়িকভাৱে; কিছুমান পঞ্চাশ বা এশ বছৰতকৈ অধিক পুৰণি নহয় : এই

সময়ছোৱাত এইবোৰৰ বিকাশ হৈছে কোনো সামাজিক ৰাজনৈতিক ঘটনাৱলীৰ প্ৰভাৱত অথবা কোনো সৃষ্টিমুখী শিল্পীৰ ব্যক্তিগত প্ৰতিভাৰ মাজেৰে। আকৌ, সমসাময়িক ভাৰতবৰ্ষত পৌৰ আৰু গ্ৰামীণ উভয় স্তৰতে নতুন কলা-ৰীতিৰ জন্ম হৈ আছে আৰু এই কলা-ৰীতিসমূহে প্ৰচলিত প্ৰৱাহবোৰক যিদৰে সমৃদ্ধ কৰিছে, সেইদৰে সেইবোৰৰ দ্বাৰা এই কলা-ৰীতিবোৰো সমৃদ্ধ হৈছে। আকৰ-সামগ্ৰীৰ মাজেৰে এই কলা-ৰীতিসমূহৰ ঐতিহাসিক বিকাশৰ লেখ লোৱাটো ইয়াত আমাৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য নহয়। এই আকৰ-সামগ্ৰীবোৰ এতিয়াও সংগ্ৰহ কৰিবলগীয়া, দলিল ৰূপত পঞ্জীভূক্ত কৰিবলগীয়া আৰু বিশ্লেষণ কৰিবলগীয়া হৈ আছে। আমাৰ উদ্দেশ্য হ'ল ঘাইকৈ সমসাময়িক কলাগত ৰূপবোৰ, সেইবোৰৰ ভাৰতৰ আন আন অঞ্চলৰ সাদৃশ্যপূৰ্ণ ৰূপৰ লগত থকা সম্বন্ধবোৰ, আৰু একেটা অঞ্চলৰ ভিতৰতে থকা ইটো-সিটোৰ মাজৰ সম্বন্ধবোৰ অধ্যয়ন কৰা।

এই কলা-ৰীতিবোৰৰ প্ৰতিটোৰ সাহিত্যিক বিষয়-বস্তু, নাটকীয়, বিন্যাস, সাঙ্গীতিক সুৰ-সঞ্চাৰ, চলন-ভঙ্গী, সাজ-পাৰ আৰু অঙ্গ-সজ্জাৰ কাৰিকৰী আৰু আনুষ্ঠানিক দিশসমূহৰ পুঙ্খানুপুঙ্খ অধ্যয়নৰ দায়িত্ব লোৱাও আমাৰ উদ্দেশ্য নহয়। কেইটামান কলা-ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত তেনে প্ৰচেষ্টা কৰা হৈছে যদিও সকলোবোৰৰ ক্ষেত্ৰত নহয়। আমাৰ প্ৰচেষ্টা হৈছে এনে এটা তুলনামূলক অধ্যয়ন চলোৱা যাৰ উদ্দেশ্য হ'ল ঐক্য আৰু বৈচিত্ৰ্যৰ বিমূৰ্তীকৰণ আৰু সমূৰ্তীকৰণ, অঞ্চলগত আন্তঃসম্পৰ্ক আৰু কলা-ৰীতিগত আন্তঃ-নিৰ্ভৰতাৰ প্ৰপঞ্চ দাঙি ধৰা– প্ৰতিটো ৰীতিৰ বৰ্ণনামূলক আৰু বিশ্লেষণাত্মক অধ্যয়ন চলোৱাটো নহয়। আমি আশা কৰোঁ যে ইয়েই ভাৰতৰ পৰম্পৰাগত বুলি জনাজাত পৰিৱেশ্য কলা-ৰীতিৰ বৰ্ণাঢ্য আৰু বিচিত্ৰ শিল্প-কৌশলৰ বিষয়ে সাক্ষ্য বহন কৰিব। এই কলা-ৰীতিবোৰক এহাতে অকল জনজাতীয় আৰু লোকায়ত আৰু আনহাতে অকল কৰ্ম-কাণ্ডজড়িত বা শাস্ত্ৰীয় বুলি বৰ্গীকৃত কৰিব নোৱাৰি। আমাৰ আলোচনাত আমি এহাতে জনজাতীয় আৰু কৰ্ম-কাণ্ডমূলক প্ৰথা আৰু আনহাতে সংস্কৃত নাটকৰ সামগ্ৰীৰ অবিচ্ছিন্নতাৰ মাজৰ সম্পৰ্কবোৰ দেখুৱাবৰ যত্ন কৰিছোঁ। এটা অঞ্চলৰ এটা কলা-ৰীতিৰ অইন অঞ্চললৈ গতি কৰা আৰ্হিস্বৰূপ ভাৰতীয় প্ৰপঞ্চৰ প্ৰতি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিবলৈ অঞ্চলগত সমষ্টিবন্ধন আৰু মিশ্ৰণকো চিহ্নিত কৰা হৈছে। কিছুমান ক্ষেত্ৰত ভৌগোলিক-ভৌতিক নৈকট্য আৰু সাহিত্যিক পৰম্পৰাৰ আধাৰত সমষ্টি-বন্ধন কৰা সম্ভৱ; কেতিয়াবা ই 'ভক্তি' আন্দোলনৰ লেখীয়া কোনো ঐতিহাসিক আন্দোলনৰ অৱশিষ্টাংশ মাথোন ঃ এই ভক্তি আন্দোলন ভাৰতৰ কোনো কোনো অংশত বৰ্তি আছে আৰু কোনো কোনো অংশত নাই। বৃন্দাবন আৰু মণিপুৰৰ ৰাসলীলাৰ ৰীতিবোৰ ইয়াৰ আৰ্হিমূলক উদাহৰণ। আকৌ নাট্য-সম্পৰ্কিত দৃশ্য-সম্ভাৰত পুৰা-কাহিনী, কিম্বদন্তী, মহাকাব্য, গীত-গোবিন্দ আদিৰ দৰে গ্ৰন্থৰ ওপৰত ভিত্তি কৰা গীতি-কাব্যৰ পৰা আৰম্ভ কৰি সামাজিক হাস্য-নাট্য, বিদ্ৰুপ, মাটিৰ গোন্ধ থকা শ্লেষ আৰু স্থানীয় ইতিহাস আৰু ৰাজনৈতিক ঘটনাৰ ওপৰত আধাৰিত বিশুদ্ধ উদ্ভাৱনমূলক সমললৈকে সামৰি বিস্তৰ বিচিত্ৰ বস্তু থাকে।

বিষয়-বস্তুখিনি এনে এটা নমনীয় ৰূপত বিধৃত হৈ থাকে যে তাক স্থানীয় পৰিস্থিতি আৰু সাম্প্ৰতিক কালৰ লগত সঙ্গতি ৰখাকৈ খাপ খুৱাই ল'ব পাৰি, যদিও এটা স্তৰত বিষয়টো চিৰন্তনতাৰ লগত সম্পৰ্কিত হ'ব পাৰে। কিন্তু অৱধাৰিতভাৱে ইয়াৰ স্থানীয় ৰহণ আৰু সমসাময়িক গ্ৰহণযোগ্যতা থাকিবই। কাহিনী-গীত বা বাটৰ-নাট বা পুতলা-নাচত হওক, অথবা অধিক সুদৃঢ়, বিন্যাসৰ কুটিয়ট্টম্, ভামাকলাপম্ বা যক্ষগানতেই হওক, দুয়োটা স্তৰ নাটকীয় গাঁথনিৰ অন্তৰ্নিহিত হৈ থাকে। কাল আৰু স্থানৰ ঐক্যৰ উদ্দেশ্যপূৰ্ণ অস্বীকৃতিৰ মাজেদি 'ইন্দ্ৰধ্বজ পূৰ্বৰঙ্গৰ প্ৰস্তাৱনাৰ অন্তৰ্ভুক্তিৰ মাজেদি, কাহিনীৰ আৰু উপকাহিনীৰ নাটকৰ বিভাজনৰ মাজেদি, 'সন্ধি'ৰ প্ৰয়োগৰ মাজেদি, নায়ক আৰু

প্ৰতি-নায়ক আদিৰ দৰে নায়ক-নায়িকাৰ আৰ্হিৰ ব্যৱহাৰৰ মাজেদি, আৰু 'সূত্ৰধাৰ' আৰু 'বিদূষক'ৰ অত্যন্ত গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকাৰ মাজেদি প্ৰায়বোৰ কলা-ৰীতিতে সংস্কৃত-নাটকৰ বিন্যাস আৰু প্ৰথাৰ উত্তৰ-বাহিত উপাদান আছে। প্ৰকৃততে, নাটৰ পৰ্যায়সমূহৰ মাজত আন্তঃ-সংযোগ ঘটোৱাৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ কৌশল হিচাপে 'সূত্ৰধাৰ'ৰ ব্যৱহাৰ হয়। 'বিদূষক'ৰ ব্যৱহাৰ হয় অতীত আৰু বৰ্তমান— সময়ৰ এই দুটা মাত্ৰাৰ মাজত সংযোগ স্থাপন কৰিবলৈ। তেওঁ স্বাধীনভাৱে আৰু তীক্ষ্ণ উদ্ভাৱনী দক্ষতাৰে দেৱতাৰ জগৎ আৰু মানুহৰ জগতক এনে দৰে ওচৰ চপাই দিয়ে যে তাৰ দ্বাৰা তাৎকালিক পাৰিপাৰ্শ্বিক প্ৰাণীজগতৰ প্ৰতি এক জাগতিক আগ্ৰহৰ পৰিৱেশ সৃষ্টি হয়। যদিও সংস্কৃত মঞ্চৰ অত্যন্ত সু-সংগঠিত স্থান-বিভাজন এনেকুৱা সৰহভাগ কলা-ৰীতিৰ সাম্প্ৰতিক ৰূপত নোহোৱা হৈ যায়, তথাপি এইবোৰত 'কক্ষ বিভাগ' (মাণ্ডলিক বিভাজন)ৰ এক ধৰণৰ পোনে-পোনে কামত লগা প্ৰথা ৰক্ষিত হৈ আছে। লগতে, বেছি ভাগ কলা-ৰীতিতে ৰূপাৰোপিত অভিনয়-ভঙ্গী, বিশেষকৈ 'হস্তাভিনয়' অনুপস্থিত বা সামান্য মাত্ৰাতহে উপস্থিত। এই দিশত কুটিয়ট্টম, ভামাকলাপম্ আৰু ভাগৱতমেলা বিশেষ ঘনিষ্টভাৱে এটা শ্ৰেণীত পৰে। পুৰুলিয়াৰ দৰে নাট্যধৰ্মী হওক বা চেৰাইকেল্লাৰ দৰে গীতিধৰ্মী হওক বা ময়ূৰভঞ্জৰ দৰে নৃত্য-নাট্য-আধাৰিত মহাকাব্য হওক, ছৌ কলা-ৰীতিসমূহ এটা সুকীয়া শ্ৰেণীৰ বস্তু য'ত কথিত বচনৰ ঠাইত অঙ্গ-ভঙ্গীৰ (বিশেষকৈ শৰীৰৰ নিম্নাঙ্গসমূহৰ) প্ৰাধান্য আছে। এই অঙ্গ-ভঙ্গীবোৰ হ'ল প্ৰকাশৰ অতি বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ নীতিৰে সৈতে সুস্পষ্ট শব্দভাণ্ডাৰ।

ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলৰ পুতলা-নাচৰ কলা-ৰীতিসমূহকো ছায়া, কাঠি, হাত-মোজা আৰু ডোল আদি বিশেষ বিশেষ মাধ্যমৰ আধাৰত, আৰু আনহাতে সেইবোৰৰ বিষয়-বস্তু আৰু অঞ্চলটোৰ জীৱন্ত মানুহে কৰা নাট্য বা নৃত্যৰ লগত সেইবোৰৰ সম্পৰ্কৰ গুণতো এটা থূলত থব পাৰি। কৰ্ণাটকৰ যক্ষগান আৰু পুতলা-নাচ গোম্বেয়াট্ট এনে ধৰণৰ উদাহৰণ।

নুৰিওৱা পটৰ নাট আৰু কাহিনী-গীতবোৰ আন এটা থূলত পৰে, য'ত গাই যোৱা বা বৰ্ণাই যোৱা কথাবোৰ অঙ্গ-ভঙ্গীৰ যোগেদি একোটা দৃশ্য ৰূপৰ মাজেৰে চিত্ৰিত কৰি যোৱা হয়।

এই ধৰণে থূলবন্ধন আৰু বৰ্গীকৰণ কৰা হ'লেও আৰু গতি-প্ৰকৃতি, প্ৰাণবস্তু আৰু বিষয়-বস্তুৰ সাদৃশ্য আৰু সমগোত্ৰীয়তা থাকিলেও, প্ৰতিটো কলা-ৰীতিৰ স্বকীয় শৈলী আৰু আঙ্গিকে প্ৰতিটোকে এটা অন্তৰ্নিহিত প্ৰাণ আৰু বাহ্যিক সংযোগ পদ্ধতিৰে সৈতে একোটা অনন্য আৰু স্ব-প্ৰধান ব্যক্তিত্ব দান কৰিছে।

শেষৰ আৰু চূড়ান্ত প্ৰশ্নটো হ'ল ঃ দৰ্শকসকল কোন আৰু তেওঁলোকৰ লগত জনজাতীয় বা গ্ৰামীণ নৃত্য আৰু সামূহিক গায়নৰ শ্ৰোতাৰ পাৰ্থক্য ক'ত? জনজাতীয় আৰু গ্ৰামীণ নৃত্য-গীতত অংশ গ্ৰহণকাৰী অভিনেতা, নৰ্তক, সঙ্গীতজ্ঞ আৰু শ্ৰোতা দৰ্শকৰ মাজত পাৰ্থক্য বুলিবলৈ নাথাকেই ঃ তাত সকলোৱে ভাগ লয়। এই কলা-ৰীতিবোৰত কিন্তু যদিও দৰ্শকসকলৰ বিৰাট অংশই সক্ৰিয় সঁহাৰিৰে ভাগ লয়, অভিনেতা নৰ্তক সঙ্গীতজ্ঞ আৰু উপভোক্তা শ্ৰোতাদৰ্শকৰ মাজত এটা সুস্পষ্ট সীমা নিৰ্ধাৰণ কৰা হয়।

এইটো আশা কৰা গৈছে যে এই বহল শ্ৰেণীবিভাজনে পৰিস্থিতিটোৰ জটিলতা সম্পৰ্কে যথেষ্ট সাক্ষ্য দাঙি ধৰিব। পৰিস্থিতিটো দেখাত আধুনিক অৰ্থত স্বতঃস্ফূৰ্ত আৰু অসংগঠিত কিন্তু ইয়াতো এটা বিন্যাস আছে। ইয়াৰ পিছৰ পৃষ্ঠাসমূহত আমি স্থানগত আৰু কালগত পৰিস্থিতিত ইয়াৰে কিছুমান কলা-ৰীতিৰ বৰ্ণনা দিবলৈ আৰু বিশ্লেষণ কৰিবলৈ যত্ন কৰিম।

এই কলা-ৰীতিসমূহক আঞ্চলিক বিতৰণৰ ভিত্তিত অধ্যয়ন কৰিব পাৰি আৰু প্ৰতি অঞ্চলৰ কলা-

ৰীতিসমূহ সুকীয়া সুকীয়াকৈ ল'ব পাৰি। এইবোৰক উদ্ভৱ আৰু বিকাশৰ দিশৰ পৰা কালক্ৰমৰ হিচাপতো উপস্থাপন কৰিব পাৰি। শেষত, আনুষ্ঠানিক শৈলীগত বৈশিষ্ট্যৰ বিচাৰত সেইবোৰক পুনৰ থূলত বান্ধিও একেলগে অধ্যয়ন কৰিব পাৰি, কাৰণ এনে বৈশিষ্ট্যসমূহে আঞ্চলিক সীমা ভেদ কৰি যায়। এই পন্থাবোৰৰ প্ৰতিটোৰে গ্ৰহণীয়তা আছে, কিন্তু আঞ্চলিক ভিত্তিত কিছু কিছু কাম কৰা হৈছে কাৰণে এইমাত্ৰ উল্লেখ কৰা প্ৰথম পন্থাটো ইয়াত গ্ৰহণ কৰা হোৱা নাই। দ্বিতীয় পন্থাটো বিপদজ্জনক হোৱাৰ সম্ভাৱনা আছে, যদিহে প্ৰথমতে কালক্ৰম আৰু ইতিহাস স্থিৰ কৰি লোৱা নহয় আৰু মৌলিক আকৰ-সামগ্ৰীসমূহ বিশ্লেষণ কৰি লোৱা নহয়। সেই কাম এজন মাত্ৰ গ্ৰন্থকাৰে সকলো-সামৰা ধৰণে হাতত ল'ব নোৱাৰে। সুবিধাৰ কাৰণে প্ৰথম দুটাক চকুৰ আগত ৰাখিও তৃতীয় পন্থাটোকে গ্ৰহণ কৰা হৈছে। এই অধ্যয়নৰ লক্ষ্যৰ বাবে এই পন্থাৰ অৱলম্বন আৱশ্যকীয়ও আছিল— যি লক্ষ্য হ'ল এহাতে এক বিশেষ অঞ্চলৰ কলা-ৰীতিবোৰৰ ভিতৰৰ সম্পৰ্ক আৰু আনহাতে আন আন অঞ্চলৰ কলা-ৰীতিবোৰৰ লগত এইবোৰৰ আন্তঃসম্পৰ্ক দেখুওৱা। আমি ভাবোঁ যে অকল এইটোৱেইহে এই গ্ৰন্থক চিনাক্ত কৰিব পৰাকৈ বিষয়-বস্তুগত ঐক্য প্ৰদান কৰিব। গ্ৰন্থখনে আৱশ্যিকভাৱেই এনেবোৰ বস্তু সামৰি লৈছে যিবোৰ নাট্যসংক্ৰান্ত প্ৰকাশ আৰু অভিজ্ঞতাৰ সম্পৰ্কহীন আৰু সামঞ্জস্যবিহীন সমাৱেশ যেন লাগিব পাৰে।

গ্ৰন্থকৰ্ত্ৰীৰ এয়া বিশ্বাস যে যিমানেই বহল নহওক, অকল এনে এটা প্ৰচেষ্টাইহে পৰিৱেশ্য কলাৰ পৰম্পৰাগত চিত্ৰ এখন দাঙি ধৰিব পাৰে—লগে লগে আঙুলিয়াই দিব পাৰে অন্তহীনতা আৰু সাম্প্ৰতিকতা, প্ৰবহমানতা আৰু পৰিৱৰ্তনশীলতা, ঐক্য আৰু বহুমুখিতা, আন্তঃনিৰ্ভৰতা আৰু স্বতন্ত্ৰতাৰ প্ৰক্ৰিয়ালৈ যি প্ৰক্ৰিয়াৰ প্ৰতীকস্বৰূপ উপস্থিতি ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক প্ৰপঞ্চৰ ক্ষেত্ৰত অতি স্বাভাৱিক।

কুটিয়ট্টম্

এই ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক পৰম্পৰাসমূহৰ এটা চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য এই যে ভাৰতবৰ্ষৰ—কোনো এক অংশত এক নিৰ্দিষ্ট ঐতিহাসিক কালত উদ্ভৱ হোৱা কোনো আন্দোলন বা কলা-ৰীতি বা কলা-শৈলীয়ে তাৰ শ্ৰেষ্ঠ আৰু পূৰ্ণতম বিকাশ লাভ কৰে দেশখনৰ এক সম্পূৰ্ণৰূপে পৃথক সুদূৰ অংশত। ইতিহাসৰ আৰম্ভণিৰে পৰা বিশেষকৈ দশম শতিকাৰ পৰা সাহিত্য আৰু পেনৰ আৰু পৰিৱেশ্য কলা-সমূহৰ ক্ষেত্ৰত এই প্ৰপঞ্চৰ বিস্তৰ সাক্ষ্য বিদ্যমান। সঁচাকৈয়ে, আমি আলোচনাত আগবাঢ়ি যোৱাৰ লগে লগে দেখা পাই গৈ থাকিম যে বহু কলা-ৰীতি আৰু শৈলীৰ বৈশিষ্ট্য পূৰ্ণ আঞ্চলিক আৰু কেতিয়াবা স্থানীয় পৰিচয়বাহী সত্তা থকা সত্ত্বেও সেইবোৰ সূক্ষ্মভাৱে নিৰীক্ষণ কৰিলে সেইবোৰৰ আন অঞ্চলৰ এনে ৰীতিৰ লগত আৰু অৱশ্যেই একে অঞ্চলৰ আন আন ৰীতিৰ লগত ভ্ৰমাতীত সম্পৰ্ক ওলাই পৰে।

আমি যদি কেৰলৰ উদাহৰণ লওঁহক, এইটো সুবিদিত যে তাত কথাকলিৰ উপৰি কুটিয়ট্টম্ আৰু গীতি-গোবিন্দৰ আবৃত্তি আৰু গায়নক দুটা আগশাৰীৰ কলা-ৰীতি বুলি গণ্য কৰা হয়। পিছে, এই দুয়োবিধৰ বিশ্লেষণত ধৰা পৰে যে চূড়ান্ত পৰিণত ৰূপটো যদিও নিশ্চিতভাৱে আঞ্চলিক, সেই দুটাৰ মূল বিচাৰি পোৱা যায় কেৰলৰ বাহিৰৰ উৎসত। আকৌ কেৰল আৰু তাৰ বাহিৰৰ কিছুমান কলা-ৰীতিৰ দৰে এই দুটা ৰীতিয়েই এনে নাট্য-দৃশ্য সম্ভাৰৰ উদাহৰণ দাঙি ধৰে যি একাধিক তলত বিচৰণ কৰে আৰু সেইবাবেই ইয়াৰ ভিতৰত ৰক্ষিত হৈ থাকে চিৰন্তনতাৰ আয়তন আৰু একে সময়তে, উপস্থিত 'কাল' ৰ প্ৰতি এক কথাত, সমসাময়িকতাৰ প্ৰতি, নিবিষ্টতা।

সংস্কৃত নাটকৰ কিছুমান অত্যাৱশ্যকীয় মৌলিক বিষয়-বস্তুগত আৰু বিন্যাসগত উপাদান ৰক্ষা কৰি এতিয়াও জীৱিত থকা কলা-ৰীতিসমূহৰ ভিতৰত কুটিয়ট্টম্ আটাইতকৈ বেছি চকুত পৰা। ই আকৌ দশম শতিকাৰ পৰা ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইত গঢ় লৈ উঠা ভাৰতীয় নাট্য পৰম্পৰাসমূহৰ পূৰ্বসূৰী আৰু অগ্ৰদূত। এই কালছোৱাতেই মোটামুটিকৈ সংস্কৃত ভাষাৰ দ্বাৰা প্ৰদত্ত একতাত ভাঙোন ধৰে আৰু আঞ্চলিক ভাষা-সাহিত্যসমূহৰ বিকাশ ঘটে। ইয়াৰ গঠনত বিভিন্ন উপাদান সোমাইছে; তাৰে

কিছুমান বিষয়-বস্তু আৰু ৰূপ উভয়তে যথাযথভাৱে সংস্কৃত নাটকৰ পৰা আহৰণ কৰা আৰু আন কিছুমান কেৰলৰ জনজাতীয় আৰু কৰ্মকাণ্ডমূলক উপাদান সম্পূৰ্ণৰূপে আঞ্চলিক। কুটিয়ট্টমক সংস্কৃত নাটকৰ একমাত্ৰ জীৱিত পৰম্পৰা বুলি পণ্ডিতসকলে কোৱা কথা সত্য যদিও এইটো মনত ৰাখিব লাগিব যে কুটিয়ট্টম্‌ৰ এনে কিছুমান যোগাযোগ আছে আৰু তাত এনে কিছুমান উপাদান আছে যিবোৰৰ সংস্কৃত নাটকৰ লগত প্ৰায় কোনো সম্পৰ্ক নাই।

এই উচ্চ বিকশিত কলা-ৰীতিৰ বিষয়-বস্তু, গঢ় আৰু আঙ্গিকৰ বিভিন্ন দিশবোৰ বিচাৰ কৰি চোৱাৰ আগতে কুটিয়ট্টমৰ বিকাশৰ ঠিক পূৰ্বৰ সংস্কৃত নাট্যৰ অৱস্থা আৰু তাৰ প্ৰচলনৰ এটি চমু ঐতিহাসিক পৰিপ্ৰেক্ষিত দাঙি ধৰা প্ৰয়োজন। লগতে কাব্য, নাট্য, নৃত্য আৰু সঙ্গীতৰ যিবোৰ আঞ্চলিক ধাৰাই ইয়াৰ বৰ্ধনক প্ৰভাৱিত কৰিছিল সেইবোৰৰ প্ৰতি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰাও আৱশ্যক হ'ব।

এইটো সুবিদিত যে কালিদাস, ভৱভূতি আৰু হৰ্ষ— এই নাট্যকাৰসকলৰ আটাইকেইজনেই উত্তৰ ভাৰতৰ লোক আছিল। ভাসৰ নাটকৰ পাণ্ডুলিপিৰ আৱিষ্কাৰে পিছে এই প্ৰচলিত ধাৰণাটো সলনি কৰি দিছে যে সংস্কৃত নাট্যপৰম্পৰা অকল উত্তৰ ভাৰততে সীমাবদ্ধ আছিল। বৰ্তমান শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ পৰা আৰু বহুতো পাণ্ডুলিপি আৱিষ্কৃত হৈছে আৰু সিয়েই নিশ্চিতভাৱে প্ৰমাণ কৰে যে সংস্কৃত নাট্য-পৰম্পৰা কেৰললৈ গৈছিল যথেষ্ট পুৰণি কালতে আৰু এই সমলৰ সহায়েৰে সংস্কৃত নাট্যৰ প্ৰায় আঠ শ বছৰীয়া ইতিহাস পুনৰ্নিৰ্মাণ কৰিব পাৰি। নাট্যশাস্ত্ৰৰ বিখ্যাত টীকাকাৰ অভিনৱগুপ্তৰ টীকা যে কেৰলত পোৱা গৈছে সেইটো সম্ভৱতঃ আকস্মিক ঘটনা নহয়।

আমি জানোঁ যে ভৰতে বৰ্ণনা কৰা সংস্কৃত নাট্যৰ পৰা সময়ত গৈ উপৰূপক নামৰ অপ্ৰধান নাট্য-ৰীতিসমূহৰ জন্ম হয়। আমি ইয়াকো জানো যে হৰ্ষৰ সময়লৈ গৈ সঙ্গীত নাটক বা সঙ্গীতক নামৰ এক ধৰণৰ সংস্কৃত নাটক জনপ্ৰিয় হৈ উঠিছিল। সংস্কৃত নাট্যৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা এইবোৰ ঘটনা-প্ৰবাহৰ লগত কুটিয়ট্টমৰ প্ৰত্যক্ষ যোগাযোগ আছিল যেন অনুমান হয়।

ভাৰতবৰ্ষৰ সকলো অঞ্চলতে হোৱা সংস্কৃত নাটকৰ বিকাশৰ এই উমৈহতীয়া ইতিহাসৰ লগতে আমি কেৰলৰ ইতিহাসৰো লেখ ল'ব লাগিব। আদি ইতিহাসৰ দিনৰ পৰাই কেৰল অত্যন্ত কৰ্ম-তৎপৰ বাণিজ্য কেন্দ্ৰ বুলি জনাজাত হৈ আহিছে। মিছৰ, আৰব, বেবিলন, ৰোম আৰু চীনৰ লগত ইয়াৰ বাণিজ্যিক সম্পৰ্ক আছিল। চেগুন কাঠ চন্দন কাঠ, মচলা আৰু অন্যান্য সামগ্ৰী ৰপ্তানি কৰাৰ প্ৰক্ৰিয়াত ই প্ৰাচীন সভ্যতাসমূহৰ সংস্পৰ্শলৈ অহা নাছিল —এই কথা ভাবিবই নোৱাৰি। প্ৰকৃততে কেৰলেও আন এটা আপাত দৃষ্টিত ভাৰতীয় বৈপৰীত্যৰ নিদৰ্শন দাঙি ধৰে —সেইটো হ'ল এহাতে বহিৰাগত সংস্কৃতিৰ লগত সম্পৰ্ক স্থাপন কৰাৰ, ভাৱ-বিনিময় কৰাৰ ক্ষমতা আৰু আনহাতে সমানে সমানে অপ্ৰৱিশ্য 'স্থিতিশীলতা'ক সাৱটি ধৰি ৰখাৰ ক্ষমতা। কেৰলৰ সাংস্কৃতিক জীৱনৰ কিছুমান দিশ যিদৰে অত্যন্ত ৰক্ষণশীল আৰু ঐতিহ্য-নিষ্ঠ হৈ আছিল, সেইদৰে আন কিছুমান দিশত সংযোগ ৰক্ষা কৰাৰ আৰু খাপ খুৱাই লোৱাৰ লক্ষ্যণীয় ক্ষমতা প্ৰদৰ্শিত হৈছিল। কেৰলৰ সাংস্কৃতিক ইতিহাসৰ নানা দিশত এই সমান্তৰাল প্ৰৱণতাসমূহৰ অস্তিত্ব দেখিবলৈ পোৱা যায়। যদিও এনে প্ৰৱণতা ইয়াৰ কলাগত পৰম্পৰাসমূহৰ নিচিনাকৈ আন কোনো ঠাইতে ইমান সোচ্চাৰ দৃষ্টান্ত পোৱা নাযায়।

মেগাস্থিনিচে আমাৰ বাবে খ্ৰীষ্টপূৰ্ব চতুৰ্থ শতাব্দীৰ কেৰলৰ এটি স্পষ্ট বিৱৰণ এৰি থৈ গৈছে। ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰত উভয়তে থকা উচ্চ মাত্ৰাৰ সাংস্কৃতিক উন্নয়ন সম্পৰ্কীয় মন্তব্যবোৰ তাৰো আগৰ। অশোকৰ শিলালিপিত কেৰলাপুত্ৰৰ কথা কোৱা হৈছে, আৰু সম্ভৱতঃ ইয়াত চেৰ ৰাজবংশৰ উল্লেখ কৰা হৈছে। কেৰলত এহাজাৰ বছৰতকৈ অধিক কাল ৰাজত্ব কৰা এই বংশই আছিল তাৰ আটাইতকৈ ক্ষমতাশালী ৰাজবংশ। যদিও সপ্তম আৰু অষ্টম শতিকাত তেওঁলোকৰ ভাগ্য-বিপৰ্যয়

ঘটিছিল, চেৰসকলৰ এক দ্বিতীয় সুস্থিৰ, সুৰক্ষিত সাম্রাজ্য প্রতিষ্ঠিত হয় নৱম-দশম শতিকাত। এই দ্বিতীয় সাম্রাজ্যৰ প্রতিষ্ঠাতা আছিল কুলশেখৰ। এওঁৰ বংশধৰসকলে তেওঁলোকৰ নামৰ লগত 'পেৰুমল' আখ্যা যুক্ত কৰে—'পেৰুমল'ৰ অৰ্থ ৰজা, সম্রাট। আদি ইতিহাসৰ নিচিনাকৈ এই কালছোৱাতো আব্বাচিদ, বাইজেনটাইন, কনষ্টান্‌টিনোপল, পবিত্ৰ ৰোমান সাম্রাজ্য, তাং চীন, বাগদাদ, কাম্বোদিয়া আৰু সুমাত্ৰাৰ লগত কেৰলে বাণিজ্য সম্পৰ্ক ৰক্ষা কৰি গৈছিল। তাত, বিশেষকৈ ৱাঞ্চি, মুজিৰিচ অঞ্চলত বিশাল নগৰ-চক্ৰ গঢ়ি উঠিছিল ঃ ৰাজধানীৰ নতুন নাম আছিল মহোদয়পুৰম্। দ্বিতীয় চেৰ বংশৰ ৰজা কুলশেখৰ বৰ্মনক কুটিয়ট্টম্ পৰম্পৰাৰ স্থাপনকাৰী বুলি ধৰা হয়। তেওঁ 'সুভদ্ৰাধনঞ্জয়ম্' আৰু 'তাপ্তীসম্বৰনম্' নামৰ দুখন নাটকৰ ৰচক আছিল। অঞ্চলটোৰ ৰাজনৈতিক ইতিহাস, চুবুৰীয়া তামিল ৰাজ্যসমূহৰ লগত ইয়াৰ সম্পৰ্ক, আৰু বাহিৰৰ জগতৰ সৈতে ভাব বিনিময়ৰ ক্ষমতাৰ লগত ৰজাগৰাকীৰ সৃজনী ক্ষমতাৰ সম্পৰ্ক আছে।

কেৰলৰ ৰাজনৈতিক ইতিহাসৰ লগতে যোগ দিব লাগিব ইয়াৰ সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক ইতিহাস-বিশেষকৈ যিহেতু ই কলাগত পৰম্পৰা আৰু পৰিৱেশনাক প্ৰভাৱিত কৰিছিল আৰু এতিয়াও কৰি আছে।

ইয়াত কেৰলৰ সমাজৰ জটিল গাঁথনিৰ বিশদ আলোচনা কৰা সম্ভৱ নহ'ব। সেয়ে হ'লেও এইটো আঙুলিয়াই দিয়া দৰকাৰ যে সমাজখনৰ কটকটীয়া জাতি-বিন্যাসৰ লগত কুটিয়ট্টমৰ দৰে কলা-ৰীতিবোৰৰ যিমানখিনি সম্পৰ্ক আছে, সিমানখিনি আছে দেখাত মৰ্যাদাক্ৰমনিৰ্ভৰ আৰু পৰস্পৰ-বিচ্ছিন্ন শ্ৰেণীসমূহৰ মাজত থকা চলাচল আৰু পৰিৱৰ্তনৰ সংযোগপথসমূহৰ। এইখিনিতে মাত্ৰ এটা কথা উল্লেখ কৰা প্ৰয়োজন আৰু সেইটো হ'ল, এহাতে নাম্বুদিৰি আৰু নায়াৰসকলৰ মাজত আৰু আনহাতে নাম্বুদিৰি আৰু চাকিয়াৰসকলৰ মাজত থকা সম্বন্ধ। কেৰললৈ বাহিৰৰ পৰা অহা ব্ৰাহ্মণসকলে তাত বেছ আগৰ কালতে নিজৰ হাতলৈ কৰ্তৃত্ব নিছিল। ৰাজত্ব কৰা ৰজাসকল ক্ষত্ৰিয়লৈ ৰূপান্তৰিত হৈছিল ঃ চোলসকলৰ লগত হোৱা বিৰামহীন যুদ্ধৰ পৰিণামস্বৰূপে নায়াৰ বা নাইৰ নামে খ্যাত সামৰিক শ্ৰেণীৰ উদ্ভৱ হয়। অৱশ্যে নাম্বুদিৰি ব্ৰাহ্মণ, নায়াৰ, আৰু ক্ষত্ৰিয়সকলৰ মাজত ভালেখিনি সামাজিক যোগাযোগ আছিল ঃ নাম্বুদিৰি এজনৰ জ্যেষ্ঠ পুত্ৰৰ বাহিৰে আন পুত্ৰসকলে নায়াৰ তিৰোতা বিয়া কৰাব পাৰিছিল। বংশগত চাকিয়াৰসকল এই সামাজিক গাঁথনিৰ ভিতৰুৱা আৰু তেওঁলোকৰ মূলো কেৰলৰ প্ৰাচীন ইতিহাসত বিচাৰি পাব পাৰি। এইটো কৌতূহলজনক কথা যে চাকিয়াৰসকল অম্বলৱাসী (মন্দিৰবাসী) বৰ্ণৰ লোক আৰু তেওঁলোক ব্ৰাহ্মণ আৰু নায়াৰৰ মধ্যস্থ বৰ্ণ। অম্বলবাসীসকলে মন্দিৰৰ সেৱক হিচাপে কাম কৰে আৰু চাকিয়াৰ সকল তাৰেই এটা বিশিষ্ট উপ-বৰ্ণ। দেখা যায় যে যদি কোনো নাম্বুদিৰি তিৰোতাই ব্যভিচাৰ কৰা বুলি সন্দেহ কৰা হয়, তেওঁক নিলম্বিত কৰা হয় আৰু তেওঁৰ নিৰ্দোষিতা বা অপৰাধ প্ৰমাণিত নোহোৱালৈকে পত্নী হিচাপে লাভ কৰা সা-সুবিধাবোৰৰ পৰা তেওঁক আঁতৰাই ৰখা হয়। যদি সমাজৰ বয়োবৃদ্ধসকলে তেওঁক দোষী সাব্যস্ত কৰে, তেওঁক বৰ্ণচ্যুত কৰা হয়। যদি এই সময়ছোৱাৰ ভিতৰত (অৰ্থাৎ অপৰাধ কৰাৰ দিনৰ পৰা বৰ্ণচ্যুত কৰাৰ দিনলৈ) তেওঁৰ কোনো পুত্ৰ সন্তান জন্মে, সেইজন চাকিয়াৰ হয়, আৰু যদি কন্যা সন্তান জন্ম হয়, তেওঁ নাঙ্গিয়াৰ হয়। চাকিয়াৰৰ আৰম্ভণিটো এই সামাজিক প্ৰথাসমূহতে নিহিত আছে–ইয়াৰ পৰা ভৰতৰ এই বাণীটোৰেই দৃষ্টান্ত পোৱা যায় যে নাট্য-কলাই সামাজিক শ্ৰেণী ভেদ কৰি যায় আৰু ই হ'ল জাতি-বৰ্ণ-নিৰ্বিশেষে সকলোৰে বাবে মুকলি পঞ্চম বেদ। এটা এনেয়ে কটকটীয়া সমাজ বিন্যাসৰ ভিতৰত বৰ্ণ-বাধা অতিক্ৰম কৰি সংযোগৰ আহিলা হোৱা কলাৰ এই ভূমিকাটোৰ ওপৰত এই সমাজতাত্ত্বিক সত্যটোৱে ভালেখিনি আলোকপাত কৰে।

চাকিয়াৰসকলৰ উৎপত্তিৰ কাল বিচাৰি সম্ভৱতঃ প্ৰাক-সংস্কৃত যুগলৈ নাইবা তামিল ধ্ৰুপদী সাহিত্য 'শিলপ্পদিকৰম'ৰ দিনলৈ যাব পাৰি। কুটিয়ট্টমৰ প্ৰথম নাটকসমূহৰ ৰচনা আৰু চাকিয়াৰকুট্টুৰ বিকাশ স্পষ্টতঃ এনে এটা সমাজবিন্যাসৰ লগত যুক্ত য'ত নাট্য-কলাক জীৱিকা হিচাপে লোৱা এক বৃত্তিধাৰী শ্ৰেণীক স্বীকৃতি দিয়া হৈছিল।

এই চমু আলেখ্যক অধিক সবল কৰি তুলিব পাৰি কেৰলৰ সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিক জীৱনৰ আন কিছুমান দিশৰ প্ৰসঙ্গ উত্থাপন কৰি। এই দিশবোৰে কুটিয়ট্টমৰ বিকাশৰ ওপৰত, বিশেষকৈ বিদূষকৰ ভূমিকাৰ ওপৰত, নিঃসন্দেহে সাঁচ বহুৱাই থৈছে। এইবোৰ আমি কুটিয়ট্টমৰ গাঁথনি বিশ্লেষণ কৰাৰ সময়ত বিচাৰ কৰি চাম।

এতিয়া আমি কেৰলৰ সাধাৰণ কলাগত ইতিহাসৰ পিনে মন দিওঁহক। কুটিয়ট্টমৰ দৰে এক কলা-ৰীতিৰ সাহিত্যিক আৰু নাটকীয় গুণসমূহ বুজি পোৱাৰ কাৰণে এনে কৰাটো অপৰিহাৰ্য।

যদিও মালয়লম ভাষাৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কে ভালেখিনি বিতৰ্ক হৈছে তথাপি এইটো আজি স্বীকৃত যে 'তোট্টম'বিলাকেই আছিল এই ভাষাৰ আদিতম ৰচনা। এইবোৰ কেৰলত তামিল বা সংস্কৃতৰ প্ৰচলন হোৱাৰ আগৰ কালৰ। 'তোট্টম' বা মন্ত্ৰসমূহ, মালিতা বা গীতসমূহ স্বাভাৱিকতে আছিল মৌখিক কাব্য-পৰম্পৰাৰ বস্তু আৰু সেইবোৰে মালয়লম ভাষা বিবৰ্তনত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল, আনকি তামিল, আৰু পিছলৈ সংস্কৃতৰ লগত মালয়লমৰ যোগাযোগ ঘটাৰ পিছতো। চেৰ ৰাজবংশৰ প্ৰথম আৰু দ্বিতীয় পৰ্যায়ত তামিল নাইবা অধিক স্পষ্টভাৱে নিৰ্দ্দিষ্ট কৰিবলৈ হ'লে 'চেনতামিল' ৰাজভাষা আছিল। চেৰ সকলৰ দহ পুৰুষৰ প্ৰশান্তিপূৰ্ণ কাব্যিক গাথা 'পতিত্ৰুপট্টু' আৰু বিখ্যাত 'শিলপ্পদিকৰম –এই দুখন সেইসময়ৰ সবাতোকৈ বিশিষ্ট কাব্যকৃতি। ড° পি. নায়াৰ আৰু ড° মীনাক্ষী সুন্দৰমৰ দৰে পণ্ডিতে 'শিলপ্পাদিকৰম'ৰ ৰচক হিচাপে কৃতিত্ব দিয়ে ইলঙ্গো আদিগলক। তেওঁ আছিল দ্বিতীয় শতাব্দীৰ লোক বুলি অনুমান কৰা ৰজা চেঙ্কুটুৱনৰ ভ্ৰাতৃ। এইদৰে পুৰণি মালয়লম আৰু তামিল নিশ্চয় আদি– দ্ৰাবিড় ভাষাৰ পৰা একেলগে বিকশিত হৈছিল। তথাপি যিহেতু চেনতামিল ৰাজ্যখনৰ ৰাজকীয় ভাষা হিচাপে গৃহীত হৈছিল সেইবাবে দ্বিতীয় আৰু সপ্তম শতিকাৰ ভিতৰত দুয়োটা ভাষাৰ মাজত ভালেখিনি সংমিশ্ৰণ ঘটিছিল। কেৰলত আন এক ধৰণৰ ভাষিক সংমিশ্ৰণৰ উদ্ভৱ হৈছিল ঃ আৰু সেয়া হ'ল মণিপ্ৰৱাল নামেৰে জনাজাত মালয়লম আৰু সংস্কৃতৰ সংমিশ্ৰণ। মণিপ্ৰৱালত মনি হ'ল মালয়লম আৰু প্ৰৱান হ'ল সংস্কৃত। কেৰলত মণিপ্ৰৱাল সাহিত্য ৰচনা আৰু কুটিয়ট্টমৰ প্ৰথম নাটসমূহৰ ৰচনা একে সময়ৰ।

এইদৰে আমি মনত ৰাখিব লাগিব যে কুলশেখৰে তেওঁৰ নাটকসমূহ ৰচনা কৰাৰ সময়লৈ কেৰলৰ ভাষা আৰু সাহিত্যত কেইবাটাও সমান্তৰাল ঘটনা-প্ৰৱাহ চলিছিল। মূল মালয়লম কবিতা, মালিতা আৰু মন্ত্ৰজাতীয় ৰচনাসমূহ আছিল চেনতামিল সাহিত্যৰ সমৃদ্ধ পৰম্পৰাৰ ভিতৰৰ; এই পৰম্পৰা কেইবা শতিকা জুৰি উজ্জ্বলতাৰে বৰ্তি আছিল। সংস্কৃত বিদ্যা আৰু হিন্দু, বৌদ্ধ আৰু জৈন চিন্তাৰ কেইবাটাও ধাৰাৰ প্ৰতিষ্ঠাও একে সময়তে হৈছিল। এই ধাৰাবোৰ কেৰল পাইছিলহি যথেষ্ট আগৰ কালতে। বৈদিক, বৌদ্ধ আৰু জৈন চিন্তাৰ ভালেমান বিদ্যালয় আৰু শিক্ষায়তন গঢ়ি উঠিছিল। অষ্টম শতিকা মানতে কেৰলে সংস্কৃত ভাষা ইমান সম্পূৰ্ণকৈ আত্মস্থ কৰি লৈছিল যেন লাগে যে বিভিন্ন বিষয়ৰ সাহিত্য সেই ভাষাতে লিখা হৈছিল। ব্যাকৰণ, ভাষা-বিজ্ঞান, দৰ্শন (শঙ্কৰৰ দৰ্শনকে ধৰি), জ্যোৰ্তিৰ্বিদ্যা, বিজ্ঞান, স্থাপত্য-বিদ্যা, ভাস্কৰ্য-বিদ্যা আৰু সঙ্গীতৰ বিষয়ে ষষ্ঠ আৰু ষোড়শ শতিকাৰ ভিতৰত কেৰলত লিখিত মালয়লম লিপিৰ কিন্তু সংস্কৃত ভাষাৰ গ্ৰন্থবোৰেই ইয়াৰ প্ৰমাণ সাক্ষ্য দাঙি ধৰে। সেইবাবে ইয়াত আচৰিত হ'বলগীয়া নাই যে দুখন কুটিয়ট্টমৰ লেখক

কূলশেখৰেও সমসাময়িক পৰিস্থিতিকেই প্ৰতিবিম্বিত কৰিছিল। এই পৰিস্থিতিত বিধৃত হৈছে সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক বিভিন্ন উপাদানৰ মিশ্ৰণৰ এক অনন্য চিত্ৰ—ইয়াৰে কিছুমান উপাদান কেৰলৰ বাহিৰৰ পৰম্পৰাৰ লগত জড়িত আছে আৰু আন কিছুমান সম্পূৰ্ণৰূপে এই অঞ্চলৰে খিলঞ্জীয়া।

কুটিয়ট্টমৰ বিকাশৰ কথা বুজিবৰ কাৰণে অন্যান্য কলাৰ ক্ষেত্ৰত, বিশেষকৈ স্থাপত্য, ভাস্কৰ্য্য, চিত্ৰ আৰু সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা ঘটনা-প্ৰৱাহো প্ৰাসঙ্গিকতাপূৰ্ণ। যদিও প্ৰাচীন কালৰ স্থাপত্যৰ কোনো নিদৰ্শন বৰ্তি থকা নাই, তথাপি আনকি পিছৰ যুগৰ নাট্য-স্থাপত্যতো নাট্যশাস্ত্ৰত বৰ্ণিত নাট্যগৃহৰ স্থাপত্য-উপাদানৰ লগত চিনিব পৰা সম্পৰ্কে ধৰা পৰে। মন্দিৰ স্থাপত্যত কেৰলে দ্ৰাবিড় শৈলী অনুসৰণ কৰে ঃ আটাইতকৈ প্ৰামাণিক অৱদান হ'ল ৬ষ্ঠ শতিকাৰ পিছৰ সংস্কৃত গ্ৰন্থত আলোচিত বৃত্তাকাৰ মন্দিৰ। এই স্থাপত্য-বৈশিষ্ট্য কেৰলৰ বহু জনজাতি আৰু গাৱঁৰ থলুৱা বস্তু। দশম শতিকাৰ আৰু বিশেষকৈ ত্ৰয়োদশ আৰু চতুৰ্দ্দশ শতিকাৰ স্থাপত্যৰ ভগ্নাৱশেষবোৰত এই আঞ্চলিক স্থাপত্য-ধাৰাৰ নিজস্ব বৈশিষ্ট্যবোৰ সুস্পষ্ট। কেৰলৰ পৰম্পৰাগত নাট-ঘৰ কুট্টম্বলমত এফালে বৃহত্তৰ ভাৰতীয় বা সংস্কৃত পৰম্পৰাৰ লগত আৰু আনফালে স্বকীয়তাপূৰ্ণ, প্ৰায় অনন্য, আঞ্চলিক চৰিত্ৰৰ লগত একে ধৰণৰ সাদৃশ্য আছে। কুটিয়ট্টমৰ উপস্থাপনৰ আলোচনাত আমি এই বিষয়টো কিছু বিশদভাৱে বিচাৰ কৰি চোৱাৰ সুযোগ পাম। দশম শতিকাৰ পৰা ষোড়শ শতিকাৰ ভিতৰত ৰচিত গ্ৰন্থসমূহে নাট-ঘৰ আদিৰ স্থাপত্য পৰিকল্পনাৰ বিস্তাৰিত বৰ্ণনা দাঙি ধৰে আৰু এইবোৰৰ লগত কেৰলত বৰ্তমানে থকা গৃহাকৃতিৰ, বিশেষকৈ ত্ৰিচুৰৰ ৱটক্কুনাথন মন্দিৰৰ গাঁথনিৰ সম্পৰ্ক দেখুৱাব পাৰি।

'শিলপ্পদিকৰম' আৰু 'পত্তিত্ৰুপট্টু' উভয়ে কাব্য সঙ্গীত আৰু নৃত্যৰ বিষয়ে মূল্যবান অন্তৰঙ্গ তথ্যৰ যোগান ধৰে। পঞ্চদশ ষোড়শ শতিকাত গীত-গোবিন্দৰ প্ৰচলনৰ আগৰ কালৰ কেৰলৰ প্ৰচলিত সঙ্গীতৰ তামিলনাড়ুৰ সাঙ্গীতিক সংস্কৃতিৰ লগত মিলি যোৱা ভালেখিনি উপাদান আছে। সময়ত ই নিজস্ব কলা কৌশলৰ উদ্ভাৱন কৰে; তাৰে ভিতৰত আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ হ'ল বৰ্তমানৰ কথাকলিৰ বাবে গ্ৰহণ কৰি লোৱা গায়ন-পদ্ধতি। কুটিয়ট্টম্ ধাৰাসমূহেও ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত কৰাৰ নিচিনাকৈ বৈদিক যুগৰ মন্ত্ৰোচ্চাৰণৰ বিশুদ্ধ আবৃত্তি ৰীতি আৰু কৰ্ণাটক সঙ্গীতৰ ৰাগ উভয়কে ব্যৱহাৰ কৰে। কুটিয়ট্টমত ব্যৱহৃত ভালেমান ৰাগৰ কৰ্ণাটক পদ্ধতিৰ ৰাগৰ সৈতে ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ আছে। ইয়াৰ উপৰিও মালয়লম সাহিত্য-কৃতিসমূহত বিভিন্ন নৃত্য-ৰীতিৰ বৰ্ণনা আছে। ভালদৰে বিশ্লেষণ কৰিলে সম্ভৱতঃ এইবোৰৰ কিছুমানৰ লগত কেৰলত সম্প্ৰতি প্ৰচলিত নৃত্য-ধাৰাসমূহৰ সম্পৰ্ক বিচাৰি পোৱা যাব পাৰে। এতিয়ালৈকে আঞ্চলিক পণ্ডিতসকলে তেনে প্ৰচেষ্টা চলোৱা নাই।

ৰজা কূলশেখৰে তেওঁৰ বিশেষ ৰীতিৰ নাটকবোৰ ৰচনা কৰাৰ সময়ত নিশ্চয় কেৰলৰ সাংস্কৃতিক বিকাশৰ লগত অঙ্গাঙ্গীভাৱে জড়িত বিভিন্ন আৰু সমান্তৰাল প্ৰৱাহসমূহৰ দ্বাৰা প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে প্ৰভাৱিত হৈছিল। যদিও তেওঁ কেৰলৰ বাহিৰৰ বিপুল পৰিমাণৰ সংস্কৃত গ্ৰন্থৰাজিৰ লগত পৰিচিত আছিল বুলি নিশ্চিত প্ৰমাণ পোৱা নাযায়। তথাপি এইদৰে অনুমান কৰাৰ যুক্তি আছে যে তেওঁ 'মত্ত ৱিলাসম' আৰু 'ভগৱদজ্জুকিয়ন' গ্ৰন্থৰ ৰচক পল্লৱ ৰজা মহেন্দ্ৰবিক্ৰমৰ (যি বৰ্মণ বুলিও খ্যাত) ৰচনাৱলীৰ বিষয়ে ভু নোপোৱাকৈ থকা নাছিল। হৰ্ষৰ 'নাগানন্দম' আৰু 'ৰত্নাৱলী' নামৰ নাটক দুখনো জনপ্ৰিয় আছিল আৰু সেইদুখন ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইতে পৰিবেশন কৰা হৈছিল। এয়াও সম্ভৱ যে পল্লৱ ৰাজসভাত ভাসৰ নাটকসমূহ অভিনীত হৈছিল। 'অৱন্তী সুন্দৰী কথা'ৰ 'ভৰতবাক্যম'ত উল্লেখ আছে যে মাতৃদত্ত দণ্ডীৰ বন্ধু আছিল। দামোদৰ গুপ্তৰ 'কুট্টনিমট্টম', —য'ত ৰত্নাৱলীৰ উপস্থাপনৰ বিশদ বিৱৰণ আছে —ৰজা ৰাজশেখৰে কুটিয়ট্টম্ নাটকসমূহ ৰচনা কৰাৰ

আগতে হয়তো কেৱললৈ গৈছিল। ভাৰতৰ এক অংশৰ পৰা আন এক সুদূৰ অংশলৈ যোৱাৰ সৃজনমূলক কৃতিসমূহৰ এই বিস্ময়কৰ গতিপ্ৰৱণতা হ'ল এটা পুনঃপৌনিক আৰু প্ৰতীকস্বৰূপ প্ৰপঞ্চ।

সেইবাবেই এইটো আচৰিত নহয় যে কূটিয়ট্টম্ বুলি স্পষ্টভাৱে চিহ্নিত প্ৰথম দুখন নাটকৰ ৰচয়িতাজনে সংস্কৃত নাট্যৰ বহু উপাদানৰ লগতে এনে এক স্থানীয় ৰহণ আৰু বিশিষ্ট শৈলীৰে ভৰাই তুলিছে যে সি নাটক দুখনক প্ৰতীকস্বৰূপ স্থানীয় চৰিত্ৰ প্ৰদান কৰিছে। ইতিহাসসম্মত ভাৱে প্ৰমাণিত নহ'লেও কোৱা হয় যে ৰজাগৰাকীয়ে তোলন নামৰ এজন ব্ৰাহ্মণ পণ্ডিতৰ সহায় পাইছিল। আৰ. ডি. পোদুৱল আৰু কুণ্ডুনি ৰাজা আদি পণ্ডিতসকল এই বিষয়ত একমত যে বিদূষকৰ মুখেদি স্থানীয় ভাষাৰ প্ৰবেশ ঘটোৱা, চাৰি পুৰুষাৰ্থৰ ব্যঙ্গ অনুকৰণ কৰোৱা, নাটকবোৰৰ উপস্থাপন চাকিয়াৰ সম্প্ৰদায়ৰ ভিতৰত আৱদ্ধ ৰখা আৰু নাটকৰ অভিনয়ৰ সময়ত বিস্তৃত পূৰ্বৰঙ্গৰ বিধি আৰোপ কৰা- এইবোৰ তোলনৰহে কাম, ৰজা গৰাকীৰ নহয়। এই উপাদানসমূহৰ সন্নিৱেশৰ ফলত উদ্ভৱ হ'ল এহাতে সংস্কৃত নাট্যৰ লগত আৰু আনহাতে স্থানীয় পৰম্পৰাৰ লগত অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ সম্পৰ্ক থকা এটি সুস্পষ্টভাৱে স্থানীয় কলা-ৰীতি। লগতে বিদূষকৰ মাধ্যমেৰে স্থানীয় ভাষাৰ অৱতাৰণাৰ দ্বাৰা আৰু চাৰি পুৰুষাৰ্থক ব্যঙ্গ কৰাত তেওঁ লোৱা স্বাধীনতাৰ দ্বাৰা সমসাময়িকতাৰ লগত সঙ্গতি ৰখাৰ মুখ্য সুৰটোৰ প্ৰৱৰ্তন কৰা হৈছিল।

কালক্ৰমত দ্বাদশ শতিকামানত কূটিয়ট্টমৰ অভিনয়-প্ৰয়োগৰ পৰাই ইয়াৰ উপস্থাপন-ৰীতিৰ তাত্ত্বিক অনুমোদন দিয়া আৰু নীতি-নিয়ম বান্ধি দিয়া বিধি আৰু শাস্ত্ৰৰ উদ্ভৱ হ'ল। এই বিধিবোৰৰ ভিতৰত আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ হ'ল মণিপ্ৰৱালত ৰচিত 'অট্টপ্ৰকাৰম' আৰু 'ক্ৰমদীপিকা'। প্ৰথমখনত মুদ্ৰা আৰু চলনৰ দ্বাৰা নাটকৰ বিষয়-বস্তু উত্থাপনত অভিনেতাক সহায় কৰিবলৈ সংবদ্ধ কাহিনীৰ যোগেদি অভিনয়ৰ কলা-কৌশলৰ খুটি-নাটি আৰু পদসমূহৰ বিশদ ব্যাখ্যা দিয়া আছে। দ্বিতীয়খনত এই নাটকসমূহ মঞ্চস্থ কৰাৰ বিষয়ে আৰু গীত, নৃত্য, ৰাগ আৰু অন্যান্য উপাদানৰ প্ৰয়োগৰ বিষয়ে নীতি-নিয়ম আৰু পদ্ধতি থিৰ কৰি দিয়া হৈছে।

ইয়াৰ লগত সম্পৰ্ক থকা আন এটা ঘটনা আছিল চাকিয়াৰ কূত্তৰ উদ্ভৱ, যি হয় কূটিয়ট্টমৰ পৰা ফালি অহা নহয় এটা স্বতন্ত্ৰ কলা-ৰীতি হিচাপে বিকাশ লাভ কৰে। নিৰ্বাচিত কাহিনীৰ বৰ্ণনাত্মক খণ্ডসমূহ একেলগে সঙ্কলন কৰা হয় আৰু সেইবোৰেই 'প্ৰবন্ধ' নাম পায়। দৰাচলতে 'প্ৰবন্ধকূত্তু' নামটোৱে চাকিয়াৰৰ সাধু-কোৱা কলাক বুজাবলৈ লয়। সাহিত্য-ৰচনা- সমূহ অৱধাৰিতভাৱে আছিল সংস্কৃত ভাষাত আৰু এইবোৰ বহুলভাৱে পুৰাণৰ কাহিনীসমূহৰ ওপৰত আধাৰিত আছিল ঃ 'ভৰত-প্ৰবন্ধ' আৰু 'ৰামায়ণ-প্ৰবন্ধ' তাৰে প্ৰতীকস্বৰূপ উদাহৰণ। কাহিনী বৰ্ণনা সৰহখিনি নিৰ্ভৰ কৰে অভিনেতাৰ আবৃত্তিৰ দক্ষতাৰ ওপৰত আৰু অঙ্গ-ভঙ্গী, বুদ্ধিমত্তা আৰু কথনশৈলীৰ সৌকাৰ্যৰ ওপৰতঃ অভিনয় ক্ষমতাৰ বহুমুখিতা এনে পৰিৱেশনাৰ সাৰ-বস্তু। মিলৱ বা মিঝাৱু নামৰ এবিধ ডাঙৰ তামৰ ঢোলৰ বাহিৰে আন কোনো সাঙ্গীতিক অনুষঙ্গ নাথাকে। এনে ঢোল চাকিয়াৰ কূত্তু আৰু কূটিয়ট্টম উভয়তে ব্যৱহৃত হয়।

কূটিয়ট্টম্ হ'ল ক্ৰমবিকশিত নাট্য-ৰীতি য'ত পুৰুষ আৰু স্ত্ৰী উভয়ে অংশ গ্ৰহণ কৰে। কুলশেখৰে তেওঁৰ নাটককেইখন লিখা দিনৰ পৰা পৰিৱেশ্যভাণ্ডাৰ প্ৰভূতভাৱে বৃদ্ধি পাইছে আৰু আজি কেৱলত প্ৰায় এক ডজন কূটিয়ট্টম্ নাট বিদ্যমান। ইয়াৰে কিছুমান কূটিয়ট্টম্ শৈলীত নিবেদিত পূৰ্বৰ সংস্কৃত নাটকৰ অভিযোজনা (বা পাঠান্তৰ)ঃ আনবোৰ কূটিয়ট্টম্ অনুষ্ঠানৰ বাবে ৰচিত মৌলিক নাটক।

'সুভদ্ৰা ধনঞ্জয়ম্' আৰু 'তাপ্তিসম্বৰণম্' কুলশেখৰৰ ৰচনা বুলি ধৰা হয়। আনবোৰ নাটক হ'ল শক্তিভদ্ৰৰ 'আশ্চৰ্যচূড়ামণি', হৰ্ষৰ 'নাগানন্দম্', ভাসৰ 'প্ৰতিজ্ঞাযৌগন্ধৰায়ণম্', 'স্বপ্নৱাসৱদত্তা',

'প্ৰতিমানটকম্', 'বালচৰিতম্', আৰু 'অভিষেক নাটকম্', ৰজা মহেন্দ্ৰাবিক্ৰমৰ 'মত্তৱিলাসম্' আৰু 'ভগৱজ্জুকিয়ম্'; আৰু নীলকণ্ঠৰ 'দূতঘটোৎকচম্' আৰু 'কল্যাপসৌগন্ধিকম্'।

পিছৰ শতাব্দীসমূহৰ সৃজনীমূলক আৰু পাঠ্য সাহিত্যই কূটিয়ট্টমৰ বিকাশক ইতিহাস পুনৰ্নিৰ্মাণৰ বাবে মূল্যবান আকৰ-সামগ্ৰীৰ যোগান ধৰে। ইয়াৰ ভিতৰত আছে নৃত্য, নাট্য আৰু সঙ্গীতৰ বিধি-গ্ৰন্থসমূহ আৰু স্থাপত্য-শাস্ত্ৰসমূহ (যেনে শিল্পৰত্ন) ঃ এই আটাইবোৰ দ্বাদশ আৰু অষ্টাদশ শতিকাৰ ভিতৰৰ। অভিনেতাসকলৰ সম্প্ৰদায় আৰু মৰ্যাদা, নাট পৰিৱেশিত হোৱা সামাজিক পৰিমণ্ডল, মঞ্চ-নিৰ্মাণ, অভিনয়-কৌশল আৰু বাদ্য-যন্ত্ৰ আটাইবোৰ কথা এই গ্ৰন্থসমূহত উল্লিখিত হৈছে। মালয়লম ভাষাত ৰচিত 'সন্দেশ কাব্য'ত প্ৰায়ে কূটিয়ট্টম অনুষ্ঠানৰ প্ৰসঙ্গ পোৱা যায়। এইদৰে কোৱা হয় যে 'উন্নুনিলিসন্দেশ'ত তলী মন্দিৰত 'তাপ্তিসম্বৰণম্' অনুষ্ঠিত হোৱাৰ উল্লেখ আছে, আৰু 'কোকসন্দেশ' পুথিত ত্ৰিপয়াৰ মন্দিৰৰ মণ্ডপত এখন কূত্তু নাট অভিনীত হোৱাৰ উল্লেখ আছে।

এই গ্ৰন্থসমূহ, আৰু স্থাপত্য, সঙ্গীত আৰু নৃত্যৰ বিধিসমূহৰ অধ্যয়নৰ পৰা এই ধাৰণা হয় যে দশম আৰু অষ্টাদশ শতিকাৰ ভিতৰত সাহিত্য, নাট্য আৰু সঙ্গীতত বেছ লেখতলবলগীয়া কৰ্ম সম্পাদিত হৈছিল, আৰু সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত পট্টু, চম্পু, ৰামনাট্টম, কৃষ্ণাট্টম আৰু শেষত কথাকলি আদিৰ দৰে ভালেমান নতুন ৰীতিৰ বিকাশ হৈছিল। বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ আৰু গীত-গোবিন্দৰ প্ৰভাৱৰ ফলত সাঙ্গীতিক ধাৰাৰ পৰিৱৰ্তন ঘটে। অৱশ্যে কূটিয়ট্টমৰ পৰিৱেশন চলি থাকে আৰু চাকিয়াৰ পৰিয়ালসমূহৰ সতৰ্ক অনুশাসনৰ যোগেদি ই আজিও জীয়াই আছে। এই পৰিয়ালসমূহ এই বিশেষ ধৰণৰ নাট্য-ৰীতিৰ সাহিত্যিক আৰু নাট্য-পৰম্পৰাৰ একমাত্ৰ ধাৰক হয় গৈ। পণ্ডিতসকলৰ মতে কূটিয়ট্টম্ পৰিৱেশন কৰা ওঠৰটা পৰিয়াল আছিল। কিছু বছৰৰ আগতে কুঞ্জুন্নি ৰাজাই এনে ছটা পৰিয়ালৰ লেখ দিছিল আৰু আজি মাত্ৰ তিনিটাৰ কথাহে উল্লেখ কৰিব পাৰি। আটাইতকৈ সুপৰিচিত পৰিৱেশনকাৰীৰ ভিতৰত আছে পাইঙ্কুলামৰ ৰাম চাকিয়াৰ, পোতিয়িলৰ মণি মাধৱ চাকিয়াৰ আৰু অম্মনুৰৰ মাধৱ চাকিয়াৰ।

চাকিয়াৰসকল অকল অভিনেতা আৰু বংশানুক্ৰমিক নাট্যশিল্পীয়েই নহয় তেওঁলোক সাহিত্য-কৰ্মী আৰু গ্ৰন্থকাৰো। 'শ্ৰীৱিলাস' পুথিখন চতুৰ্দশ শতিকাত লিখা হৈছিল আৰু মন্নমৰ দামোদৰ ইয়াৰ ৰচক বুলি কোৱা হয় ঃ তেওঁ 'উন্নিয়চিচৰিতম্' নামৰ এখন 'চম্পু'ও লিখিছিল বুলি বিশ্বাস কৰা হয়।

নীলকণ্ঠও এজন চাকিয়াৰ আছিল। জীৱিত চাকিয়াৰ পৰিয়ালসমূহ সেই ব্যক্তিসকলৰ বংশধৰ, যিসকলৰ সাহিত্য-কৃতিসমূহ আমাৰ বাবে ৰক্ষিত হৈ আছে আৰু যিসকলৰ নাম যোৱা আঠশ বছৰ বা ততোধিক কাল ধৰি মালয়লম সাহিত্যৰ অন্যান্য গ্ৰন্থত সঘনে উল্লিখিত হৈছে।

যি কি নহওক, কূটিয়ট্টম্ জীয়াই থকাৰ গোপন কথাটোৰ সম্পৰ্ক যিমানখিনি চাকিয়াৰ সম্প্ৰদায়ৰ পূৰ্বৰ যুগৰ পৰম্পৰাক ৰক্ষণাবেক্ষণ দিয়া আৰু সংৰক্ষণ কৰাৰ ক্ষমতাৰ লগত আছে, সিমানখিনি আছে নতুন পৰিস্থিতিৰ লগত খাপ খোৱাৰ, স্থানীয় আৰু সমীপৱৰ্তী প্ৰয়োজনৰ প্ৰতি সঁহাৰি দিয়াৰ আৰু নিজৰ পৰিৱেশনাক যুগোপযোগী প্ৰাসঙ্গিকতা আৰু তাৎপৰ্য্য প্ৰদান কৰাৰ জোখাৰে নমনীয় হোৱাৰ তেওঁলোকৰ ক্ষমতাৰ লগত। যদি চাকিয়াৰসকলে অকল কুলশেখৰে দি যোৱা ধাৰাটোতে নিজকে আবদ্ধ কৰি ৰাখিলেহেতেন তেনেহলে এই পৰম্পৰাটো ভাগি যোৱাৰ বা নিশ্চিহ্ন হৈ যোৱাৰ সম্পূৰ্ণ সম্ভাৱনা আছিল। স্থানীয় উপভাষাৰ ব্যৱহাৰৰ যোগেদি আৰু চাৰিটা পৱিত্ৰ পুৰুষাৰ্থক ব্যঙ্গ কৰাৰ স্বাধীনতাৰ যোগেদি তোলনে বিদূষকৰ চৰিত্ৰত যি উদ্ভাৱনী নমনীয়তা প্ৰদান কৰিলে, সি নিশ্চয় এই কলা-ৰীতিটোক নবীকৰণ, নৱ-অৰ্থদান আৰু তাৎকালিক উদ্ভাৱনৰ বাবে যথেষ্ট অৱকাশ উলিয়াই দিয়ে। সেয়েহে আজি কূটিয়ট্টম্ পৰম্পৰাসমূহ দূৰ অতীতৰ সংগ্ৰহালয়ৰ সামগ্ৰী নহয়, কিন্তু

সেইবোৰত থকা ব্যঙ্গ, সামাজিক সমালোচনা আৰু সাম্প্ৰতিক স্থান কালৰ প্ৰতি সচেতনতাৰ মাজেদি সেইবোৰ সমসাময়িক ভাৰতবৰ্ষৰ বস্তু। আমি ইয়াত এই উচ্চ-বিকশিত আৰু বিন্যাসবদ্ধ কলা-ৰীতিক সামৰি লোৱা উচিত বুলি ধৰিছোঁ এই কাৰণেই যে ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক প্ৰপঞ্চক বুজি পোৱাৰ বাবে ই হ'ল চাবি-কাঠি। এই সাংস্কৃতিক প্ৰপঞ্চ এনে বস্তু য'ত সাম্প্ৰতিক নাট্যৰ এটা উপাদানে অতীতৰ বহু মুহূৰ্ত ধৰি ৰাখে আৰু যি বিভিন্ন পৰম্পৰাৰ সংঘটন। ইয়াৰ কিছুমান দৃঢ়ভাৱে 'শাস্ত্ৰীয়' আৰু সৰ্বজনীনভাৱে ভাৰতীয়, আৰু আনবোৰ স্থানীয় বা আঞ্চলিক আৰু সমসাময়িক। এই কলা-ৰীতিসমূহৰ কথাকলি আদি অঞ্চলটোৰ ভিতৰৰ কলা-পৰম্পৰাৰ লগত (কি দৰে আমি সোনকালে দেখিম) আৰু অঞ্চলটোৰ বাহিৰৰ কলা পৰম্পৰাৰ লগত থকা সম্পৰ্কৰ দৃষ্টান্তও ই দাঙি ধৰে।

যি কালগত আৰু স্থানগত পৰিস্থিতিত এই কলা-ৰীতিৰ পয়োভৰ আৰু বিকাশ ঘটিছিল সেই আটাইখিনি এতিয়া ঐতিহাসিক অতীত। কিন্তু নাট্য-উপস্থাপন-ৰীতিটোৰ কথাটো কি? ই কিহেৰে গঠিত, ই কেনেকৈ গতি কৰে আৰু ইয়াৰ কৌশলৰ আহিলা আৰু সংযোগৰ সা-সঁজুলিবোৰ কি কি? প্ৰথমতঃ আৰু প্ৰধানতঃ হ'ল ইয়াক পৰিৱেশন কৰা আৱয়বিক স্থানটো অৰ্থাৎ কুট্টম্বলম্ নামৰ নাট-ঘৰটো। কেৰলত এতিয়াও কুট্টম্বলমৰ (সংস্কৃত পৰম্পৰাৰ 'নাট্যমণ্ডপ') কেইটামান আৰ্হি বৰ্তি আছে। তাৰ ভিতৰত গুৰুত্বপূৰ্ণ হ'ল পাৰুৰৰ তিৰুমুঝিকলম বিষ্ণু মন্দিৰৰ 'নাট্যমণ্ডপ' আৰু ত্ৰিচুৰৰ ৱটক্কুনাথন মন্দিৰৰ নাট-ঘৰ। এইটো সম্ভৱ যে প্ৰথম কুটিয়ট্টমৰ ৰচকজন নাট্যমণ্ডপৰ নিৰ্মাতাও আছিল ঃ পৰম্পৰা অনুসৰি তেওঁক তিৰুৱঞ্চিকুলমৰ ওচৰৰ থিৰুকুলশেখৰপুৰমৰ কৃষ্ণ মন্দিৰৰ নিৰ্মাণৰ লগত যুক্ত কৰা হয়। অৱশ্যে বৰ্তি থকা কুট্টম্বলম্ আৰু নাট্যমণ্ডপসমূহ কুলশেখৰৰ ৰাজত্বকালৰ বহু পিছৰ কালৰ। এই মণ্ডপসমূহৰ স্থাপত্য-ৰীতিত কেৰলৰ মন্দিৰসমূহৰ স্থাপত্যৰ সমল বহুখিনি সোমাই আছে। এই সময়ছোৱাৰ (৮০০ খ্ৰীঃ ১০০০ খ্ৰীঃ) মন্দিৰসমূহ সাধাৰণতে বৰ্গক্ষেত্ৰাকাৰ বা হস্তীপৃষ্ঠাকাৰ স্থাপত্য আৰ্হিত সজা হৈছিল। শ্ৰীকোৰিলৰ প্ৰধান মন্দিৰৰ পিৰামিড-সদৃশ ছালেৰে সৈতে বৰ্গাকাৰ আৰ্হিত নিৰ্মিত এটা বিচ্ছিন্ন 'নমস্কাৰমণ্ডপ' আছে। কিছুমান মন্দিৰত নমস্কাৰমণ্ডপ নাথাকে ঃ তথাপিও শ্ৰীকোৰিল মন্দিৰ আৰু নমস্কাৰমণ্ডপটো আগুৰি থকা 'নালম্বলম্'টোৰ কাৰণে আটাইখিনি একেলগে জোৰা লাগি থকা যেন দেখি।

বৰ্গাকাৰ, বৃত্তাকাৰ আৰু হস্তীপৃষ্ঠাকাৰ —এই তিনি ধৰণৰ ভূমি-পৰিকল্পনাৰ ভিতৰত বৃত্তাকাৰ মন্দিৰসমূহ কেৰলৰ স্বকীয়তাপূৰ্ণ বিশিষ্ট। কুট্টম্বলমৰ স্থাপত্য-শৈলীয়ে কেৰলৰ বৰ্গাকাৰ আৰু বৃত্তাকাৰ স্থাপত্য উপাদান সামৰি লৈছে।

কুট্টম্বলমৰ নিৰ্মাণ সম্পৰ্কীয় মূল্যবান লিখিত সমল আছে ঃ অৱশ্যে ইয়াৰ সৰহভাগ নৱম-দশম শতিকাৰ বহু পিছৰ। এইটো যদিও নিশ্চিত নহয় যে কুলশেখৰৰ সময়ত এই নিৰ্মিত সৌধবোৰ বৰ্তমান আছিল, তেওঁ নিশ্চয় কুটিয়ট্টমৰ পৰিৱেশন-পদ্ধতি উদ্ভাৱন কৰোঁতে নাট-ঘৰৰ স্থাপত্য-শৈলী আৰু মজিয়াৰ আৰ্হিৰ বিচাৰ লৈছিল।

এইটো সুবিদিত যে সংস্কৃত সাহিত্যত নাট্যমণ্ডপ (বা নৃত্তমণ্ডপ) আৰু নাট্যশালাৰ প্ৰসঙ্গ নানা ঠাইত সিচৰতি হৈ আছে। মহাকাব্য দুখনত বিশেষকৈ মহাভাৰতত নৃত্যশালাৰ বৰ্ণনা আছে। নাট্যশাস্ত্ৰৰ সম্পূৰ্ণ দ্বিতীয় অধ্যায়টোত বিভিন্ন আৰ্হিৰ নাটঘৰৰ বিৱৰণে ঠাই পাইছে। পিছৰ কালৰ স্থাপত্য, ভাস্কৰ্য্য আৰু আনকি সঙ্গীত বিষয়ৰ গ্ৰন্থতো নাট্যমণ্ডপৰ কথা আছে। দশম আৰু একাদশ শতিকাৰ 'ময়মট মানসাৰ' আৰু 'ইশানশিৱ গুৰুদেৱপদ্ধতি' আদি গ্ৰন্থই মূল্যবান তথ্যৰ যোগান ধৰে। শেষত, কেৰলৰ ষোড়শ শতিকাৰ 'শিল্পৰত্ন' আৰু 'তন্ত্ৰসমুচ্চয়' নামৰ গ্ৰন্থদুখনত কুট্টম্বলম্ বা নাট্যমণ্ডপৰ নিৰ্মাণৰ সূক্ষ্ম বৰ্ণনা আছে। এইটো মনত ৰাখিব লাগিব যে এই গ্ৰন্থসমূহ সকলো ক্ষেত্ৰতে সম্প্ৰতি কেৰলত বৰ্তি থকা

কূট্টম্বলমৰ দৃষ্টান্তসমূহৰ আগৰ কালৰ নহয়। পেৰুমনন, ইৰিঞ্জলকুদা আৰু ৰটকুনাথন মন্দিৰতো তিনিটা গুৰুত্বপূৰ্ণ কূট্টম্বলম্‌ দেখা পোৱা যায়।

কূট্টম্বলমৰ নিৰ্মাণৰ সৰ্বাত্মক আৰু পূৰ্ণ বিৱৰণ দিয়াটো বৰ্তমান গ্ৰন্থৰ পৰিসৰৰ ভিতৰত নপৰে। এইখিনিলৈ আঙুলিয়াই দিলেই যথেষ্ট হ'ব যে লিখিত সাহিত্য আৰু পুৰাতাত্ত্বিক অৱশেষৰ পৰা এইটোৱেই প্ৰমাণিত হয় যে কূট্টম্বলমটো এক সুচিন্তিত পৰিকল্পনা আৰু মৌলিক নক্সাৰে সৈতে সজা মন্দিৰ-চক্ৰৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ আছিল। ইয়াক প্ৰতিষ্ঠিত দেৱ-মূৰ্তিৰ সোঁ ফালে পোৱা যায় আৰু শাস্ত্ৰসমূহৰ পৰাও তাকেই জনা যায়। কেৰলৰ সকলো নাট-ঘৰ (অৰ্থাৎ মন্দিৰৰ ওচৰত যিবোৰ আছে) সমান্তৰাল অক্ষত মন্দিৰৰ দেৱতাৰ পিনে মুখ কৰি থকা।

কূট্টম্বলমৰ বিন্যাস সাধাৰণতে আয়তাকাৰ যদিও চেঙ্গানুৰত থকাটো আছিল ডিম্বাকৃতি। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ সেইটোৰ অকল পাদস্থান অংশহে বাকী আছে গৈ। তাৰে এটা আৰ্হি ত্ৰিবান্দ্ৰমৰ সংগ্ৰহালয়ত পোৱা যায়।

ত্ৰিচুৰৰ ৰটকুনাথৰ মন্দিৰত থকাটোকে ধৰি সৰহভাগ আয়তাকাৰ কূট্টম্বলমত একে ধৰণৰ আৰ্হি অনুসৃত হয়। মন্দিৰ-স্থাপত্য-ৰীতিৰ ফালৰ পৰা কূট্টম্বলমৰ বাবে নিৰ্দ্দিষ্ট অনুপাতৰ বিধি দিয়া আছে। এই অনুপাত আৰু জোখসমূহৰ নাট্যশাস্ত্ৰত নিৰ্দেশিত 'ৱিকৃষ্ট' আৰ্হিৰ নাটঘৰৰ লগত ঘনিষ্ঠ সাদৃশ্য আছে। জোখৰ মৌখিক একক হ'ল 'পাদ' আৰু নাট-ঘৰৰ সম্পূৰ্ণ পৰিধি, প্ৰস্থ আৰু দৈৰ্ঘ্যৰ ভিতৰত নিৰ্দ্ধাৰিত অনুপাতৰ বিধি দিয়া হৈছে। এইদৰে 'শিল্পৰত্ন'ৰ মতে যদি সম্পূৰ্ণ বস্তুটো চৌবিশ ভাগৰ হয়, তেন্তে প্ৰস্থ হ'ব দহ ভাগৰ; ষোল ভাগত বিভক্ত হলে প্ৰস্থৰ অংশ হ'ব ছয় ভাগৰ (সম্পূৰ্ণ আলোচনাৰ বাবে চাওক Clifford Jones, Journal of the American society, 93.3,1973)। মুঠতে, অইন স্থাপত্যৰ নক্সা আৰু ভাস্কৰ্যৰ সূত্ৰত কৰাৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো শাস্ত্ৰসমূহে মূল একক, সমানুপাত আৰু অনুপাতৰ নিৰ্দেশ দিয়ে আৰু তাৰ ভিতৰতে বৈচিত্ৰ্যৰ অৱকাশ আছে। মৌলিক আকৃতি আৰু অনুপাত ধাৰ্য হ'লে, ভূমি অৰ্থাৎ শিলাধাৰ বা 'অধিষ্ঠান'ৰ আয়তন স্থিৰ কৰিব পাৰি; ইয়াৰ ওপৰতেই প্ৰধান গা-অংশ আৰু চাল ঠিয় হৈ থাকে। কূট্টম্বলমটো মন্দিৰৰ 'প্ৰাসাদ'-বিন্যাসৰ ভিতৰুৱা আৰু মন্দিৰ-চক্ৰৰ এটা অঙ্গ। ইয়াৰ বাবে গৃহীত অনুপাতসমূহ মন্দিৰৰ অন্যান্য গৃহসমূহৰ লগত, বিশেষকৈ অন্যান্য মণ্ডপৰ লগত সঙ্গীতিপূৰ্ণ হয় বা হোৱা উচিত। আমি ভাৰতৰ অন্যান্য অংশতো মন্দিৰ আৰু মণ্ডপৰ বাবে একেধৰণৰ নিৰ্মাণ-আধাৰ পাওঁহক। কূট্টম্বলমৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ লক্ষণ হ'ল থিয়ৈ তললৈ নামি যোৱা ইয়াৰ আয়তাকাৰ চেপেটা চালখন; ইয়াৰ একেবাৰে প্ৰান্তত সাপৰ ফণা আৰ্হিৰ ভাস্কৰ্য্য থাকে। যি কোণ কৰি চালখন নামি আহে সি প্ৰায় সদায় চালৰ মূধ (কূট) ৰ লগত বিশুদ্ধ ৪৫ ডিগ্ৰীত অৱস্থান কৰে। চালখন সৰু আকৃতিৰ খুঁটাৰ ওপৰত বৈ থকা চতিয়ে ধৰি ৰাখে। সাধাৰণতে দীঘল ফালটোত ৩০ আৰু চুটি ফালটোত ২২ টা চতি থাকে। এই আটাইবোৰ মিলি এক ধৰণৰ জালিকটা বেৰ গঠিত হয় ঃ ইয়াক ধৰি ৰাখে তলৰ খুটিবোৰে, যিবোৰ বাহিৰৰ ফালে চুটি আৰু ভিতৰৰ ফালে ওখ। এই খুটি আৰু চতিবোৰ বৈ থাকে শিলাধাৰ বা 'অধিষ্ঠান'ৰ সমতলৰ ওপৰত। নিৰ্মাণ পূৰ্ণ হোৱা চালখন স্বাভাৱিকতে ঢাকি দিয়া হয় আৰু তাক পূৰ্ণ ঘট আদিৰ প্ৰথাগত নক্সাৰে সজ্জিত কৰা হয়।

প্ৰেক্ষাগৃহ আৰু মঞ্চ স্পষ্টকৈ চিহ্নিত কৰা হয়। মঞ্চখন হ'ল এখন ওখ বেদীৰ ওপৰত থকা এটা বৰ্গক্ষেত্ৰ বা প্ৰায় বৰ্গক্ষেত্ৰ। ইয়াক এনেদৰে সজা হয় যে ই প্ৰায় সদায় দেৱতাসকলৰ পিনে মুখ কৰি থাকে আৰু অভিনেতাসকলে দেৱতাৰ পিনে মুখ কৰি অভিনয় কৰে ই হ'ল ফোঁপোলা শিলৰ আধাৰেৰে গঠিত —ভিতৰখন মাটি আৰু শিলগুটিৰে ভৰাই ওপৰখন গোবৰেৰে লিপি দিয়া

হয়। প্ৰতি কাষতে এটা উজ্জ্বল ৰঙেৰে বোলোৱা লা-চলোৱা খুঁটা থাকে; এই খুঁটাবোৰে মঞ্চৰ ওপৰত এখন ভিতৰুৱা চাল ধৰি ৰাখে।

মঞ্চৰ পিছফালে থাকে নেপথ্য বা ছোঁ-ঘৰৰ বেৰখন। দুখন ঠেক দুৱাৰেৰে অভিনেতাসকলৰ প্ৰৱেশ-প্ৰস্থানৰ কাম হয়। এই ব্যৱস্থাই 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত থকা বৰ্ণনালৈ মনত পেলায়। দুৱাৰ দুখনৰ মাজত থোৱা হয় দুটা মিঝাৱু বা তামৰ ঢোল; ইয়েই কুটিয়ট্টমৰ মূল সঙ্গীত-অনুষঙ্গ। সেই দুটা সঁজাৰ লেখীয়া 'পিঞ্জৰা' নামৰ দুটা কাঠৰ যতনৰ ওপৰত থোৱা হয়।

নেপথ্য বা ছোঁ-ঘৰটো হ'ল মঞ্চৰ প্ৰস্থৰ সৈতে সমান্তৰালভাৱে থকা এটা আয়তাকাৰ কোঠা, এই কোঠাটোৰ মজিয়া সাধাৰণতে মঞ্চৰ মজিয়াতকৈ তলত আৰু কেতিয়াবা প্ৰেক্ষাগৃহৰ মজিয়াৰ সমান হয়। আকাৰ, নক্সা আৰু ৰঙৰ পিনৰ পৰা মঞ্চৰ খুঁটাবোৰ প্ৰেক্ষাগৃহৰ খুঁটাতকৈ বেলেগ হয়। অভিনয়-ক্ষেত্ৰৰ ভিন্ ভিন্ ঠাইত খুঁটাবোৰৰ অৱস্থিতিয়ে দৰ্শক আৰু অভিনেতাসকলৰ সীমিত পৰিসৰৰ ভিতৰতে বিভিন্ন দৃশ্যৰ 'স্থান' নিৰ্ণয় কৰাত সহায় কৰে। প্ৰেক্ষাগৃহৰ ক্ষেত্ৰটো মঞ্চৰ ক্ষেত্ৰতকৈ চাপৰ এডোখৰ চেপেটা সমান ঠাই; মাত্ৰ কেতিয়াবা মঞ্চৰ সোঁ বা বাওঁফালে ইয়াৰ এটা কাষ ওখ কৰা হয়। সম্ভৱতঃ ইয়াৰ সঙ্গতি আছে 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ 'মত্তৱাণী'ৰ লগত, যাক লৈ সংস্কৃত পণ্ডিতসকলৰ ভিতৰত ভালেখিনি বাদানুবাদ হৈছে। প্ৰেক্ষাগৃহৰ ভিতৰত দুয়োফালে খুঁটাৰ শাৰী থাকে। তাৰ বাহিৰত সৰু খুঁটা, তাতোকৈ আঁতৰত আৰু সৰু খুঁটা থাকে। খুঁটাবোৰ কাঠ বা শিলেৰে তৈয়াৰী, বা কেতিয়াবা শিলৰ আধাৰত কাঠৰ খুঁটা দিয়া হয়; এই আটাইবোৰৰে ওপৰৰ মূৰত কাৰু-কাৰ্য্যপূৰ্ণ শীৰ্ষ থাকে। গোটেই বস্তুটোৱে সু-অলঙ্কৃত আৰু সুষমভাৱে পৰিকল্পিত অভ্যন্তৰেৰে সৈতে এনে এটা অৱতল কুটিৰ-সদৃশ গৃহৰ ধাৰণা দিয়ে, যাৰ বহু সংখ্যক চাল, ঢাপলিকা আৰু কোঁচাব পৰা বেৰ আছে। সঁচাকৈয়ে কুট্টম্বলমৰ বাহিৰা ফালটোৱে তাৰ ভিতৰৰ নক্সা আৰু মঞ্চ বা প্ৰেক্ষাগৃহৰ গঠনৰ কোনো ধাৰণা নিদিয়ে।

কুট্টম্বলমৰ এই চমু বিৱৰণটোৰ পৰাও এইটো পৰিষ্কাৰ হয় যে কুটিয়ট্টম্ আৰু আন আন প্ৰকাৰৰ নাট্যসমূহ অত্যন্ত ৰীতিবদ্ধভাৱে নিৰ্মিত ভৱনত অনুষ্ঠিত হৈছিল; এনে ভৱনত মঞ্চ, ছোঁ-ঘৰ আৰু প্ৰেক্ষাগৃহকো সামৰি লোৱা হৈছিল। এই কুট্টম্বলমতে পৰিৱেশিত হয় নাট যি আকৌ বহু জটিল পূৰ্বৰঙ্গ আৰু প্ৰস্তাৱনাৰে সৈতে এক উচ্চ-বিকশিত নাট্যৰীতি। এটা নাট্য-উপস্থাপন অনুষ্ঠিত হ'বলৈ কেইবা নিশাৰো প্ৰয়োজন হয়। পূৰ্বৰঙ্গখিনি নাট্যানুষ্ঠানৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ অংশ আৰু এনে পূৰ্বৰঙ্গ ভাৰতৰ আন আন প্ৰান্তৰ নৃত্য আৰু নৃত্য-নাট্য অনুষ্ঠানৰ বাবেও অপৰিহাৰ্য্য।

('নাট্যশাস্ত্ৰ'ত ভালেমান পূৰ্বৰঙ্গৰ বৰ্ণনা আছে আৰু ভৰতে তাৰ বাবে দুটা অধ্যায় লৈছে। আজিৰ কুটিয়ট্টম্ অনুষ্ঠান এই পৰম্পৰাৰ প্ৰত্যক্ষ আৱহ-ক্ৰম, যদিও কিছুমান খুটি-নাটিৰ বিষয়ত দুয়োৰে ভিতৰত পাৰ্থক্য আছে।)

আমি আগতেই দেখিছোঁ যে 'মিঝাৱু' বোলা ঢোল দুটা দুৱাৰ দুখনৰ মাজত থোৱা থাকে ঃ ইয়াৰ উপৰিও আছে নানিয়াৰে (নাঙ্গিয়াৰ বা মহিলা সঙ্গীত-শিল্পী) বজোৱা কুঝিত্তাল। তেওঁ একক গায়িকা আৰু কণ্ঠশিল্পীও। এই ব্যৱস্থা কথাকলিতকৈ সুকীয়া, তাত আটাইখিনি অভিনেতা আৰু সঙ্গীত-শিল্পীয়েই পুৰুষ। আৰু আছে সৰু মাৰি এডালেৰে বজোৱা ইড়ক্কা। মন্দিৰত দেৱতাৰ সম্মুখত গোৱা গীতৰ লগত সঙ্গত কৰিবলৈ কুটিয়ট্টম্ আৰু কথাকলি উভয়তে এই যন্ত্ৰ থাকে। শেষত আছে দুটা সুষিৰ যন্ত্ৰ—কোম্পা (একপ্ৰকাৰৰ শিঙা, যাৰ কথাকলিত স্থান নাই) আৰু কুৰুন-কুঝল বা কুচল (পেঁপা)। এই সুষিৰ-যন্ত্ৰৰ বাদক দুজনে ঢোল (মিঝাৱু)বাদক দুজনৰ ওচৰতে থিয় দিয়ে। কেতিয়াবা এটা শঙ্খও বজোৱা হয়। আটাইকেইজন যন্ত্ৰ-শিল্পীক লৈ 'পঞ্চবাদ্য' নামৰ বাদ্য-বৃন্দ গঠিত। অনুষ্ঠান আৰম্ভ হয় এটা কাঁহৰ বন্তি জ্বলাই। এই বন্তিৰ দুডাল শলিতা অভিনেতাৰ ফালে আৰু এডাল দৰ্শকৰ

ফালে মুখ কৰি থাকে। 'অষ্টমঙ্গল' নামৰ আঠ বিধ মাঙ্গলিক অৰিহণাত বিভিন্ন শস্য, ফল, ফুল আদি থাকে আৰু সেইবোৰো ওচৰতে থোৱা হয়। মিঝাবু ঢোলটো সুৰত বন্ধা হয় আৰু নাম্বিয়াৰে বজোৱা তাল আৰু নানিয়াৰে (নাঙ্গিয়াৰ নামেৰেও জনা যায়) গোৱা গীতৰ সহযোগত ঢোলটো বজোৱা হয়। গীতেৰে গণপতি, সৰস্বতী আৰু শিৱ আদি দেৱ-দেৱীৰ প্ৰতি আৱাহন জনোৱা হয়। গণপতি আৰু সৰস্বতী আৰু কেতিয়াবা শিৱৰ প্ৰতি আৱাহন ভাৰতৰ প্ৰায় সকলো ঠাইৰে নৃত্য ৰীতিৰ পূৰ্বৰঙ্গত পোৱা যায়। এই গীতবোৰক 'গোষ্ঠী' নাইবা 'আক্কিউ কুটুক' বোলা হয়।

ইয়াৰ পিছৰ পৰ্য্যায় হ'ল 'নাম্বিয়াৰুটে তামিল', য'ত নাম্বিয়াৰে অভিনয় কৰিবলগীয়া কাহিনীৰ এটা চমু বিৱৰণ দিয়ে। ইয়াৰ ভাষা প্ৰায়ে হয় প্ৰচুৰ সংস্কৃত শব্দেৰে ভৰা বিশুদ্ধ মালয়লম। ইয়াৰ পিছত পানী ছটিয়াই মঞ্চখন নিকা কৰা হয়। ইয়াক 'অৰুনুতলি' বোলা হয়। অক্কিটই ছোঁ-ঘৰৰ পৰা পৱিত্ৰ পানী আনি ছটিয়াই 'মঙ্গল শ্লোক' গোৱাৰ পিছত নাম্বিয়াৰে ঢোলটো বজাবলৈ এৰে। ইয়াৰ পিছত আহে মহিলা কণ্ঠশিল্পী নাঙ্গিয়াৰে গোৱা 'ধ্ৰুৱ গীত', এই গীতত মঞ্চত ওলাবলগীয়া চৰিত্ৰৰ পূৰ্বৰ জন্মৰ প্ৰসঙ্গ থাকে। 'ধ্ৰুৱ' গীতসমূহেই নাটকখনৰ ভাৱমণ্ডলৰ সৃষ্টি কৰে আৰু সেইবোৰ উপযুক্ত ৰাগত গোৱা হয়।

তাৰ পিছত, প্ৰধান চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশ হোৱাৰ আগতে এখন আঁৰ-কাপোৰ লৈ দুজন মানুহ সোমাই আহে। অভিনেতাজন আহি মিঝাবু ঢোল আৰু অন্যান্য বাদ্যৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি আঁৰ-কাপোৰৰ পিছ ফালে থিয় হয়। তাৰ পিছত নানিয়াৰৰ গীতৰ তালে তালে তেওঁ নানা ধৰণে পদ চালনা আৰু শৰীৰ-চালনা কৰে। অভিনেতাজনৰ আনুষ্ঠানিক প্ৰৱেশৰ ঠিক পিছতে আহে 'পুৰপ্পদু' (এই বৈশিষ্ট্য কথাকলিতো আছে) আৰু আন ভালেমান চলন য'ত অভিনেতাজনে নাটকখনৰ প্ৰথম পদৰ প্ৰথম তিনিশাৰী ব্যাখ্যাৰ বাবে লয়। এই চলনবোৰক 'ক্ৰিয়াচৰিত্তক' বোলা হয়। আঁৰ-কাপোৰৰ পিছফালে ভালেমান বিমূৰ্ত চলনো দিয়া হয়। যিবোৰ 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ 'চাৰি', 'কৰণ' আৰু 'অঙ্গহাৰ'ৰ লগত সঙ্গতিপূৰ্ণ। আমি জানো যে চাৰি, কৰণ আৰু অঙ্গহাৰ সমূহ নাটকৰ পূৰ্বৰঙ্গ হিচাপে নাট্যশাস্ত্ৰত ব্যৱস্থা দিয়া বিমূৰ্ত নৃত্য-গতি। কুটিয়ট্টমৰ বিধি-শাস্ত্ৰসমূহে এই চলন আৰু পদক্ষেপবোৰ বুজাবলৈ নানান কাৰিকৰী অভিধা ব্যৱহাৰ কৰে। ইয়াৰে কিছুমান অভিধা আজিকালি দুৰ্বোধ্য হৈছে, কিন্তু এইটো নিৰ্ভয় ধৰি ল'ব পাৰি এইবোৰে চলনৰ ক্ষেত্ৰত জ্ঞাত শব্দাৱলীকে নিৰ্দেশ কৰে আৰু 'চাৰি', 'গতি' আদিৰ সমাৰ্থক। অৱশ্যে তামিলনাডু আৰু অন্যান্য ঠাইৰ ভাস্কৰ্যত থকা এনে চলনবিলাকৰ ৰূপদানৰ লগত এইবিলাকক মিলাবলৈ যত্ন কৰাটো উচিত নহ'ব।

প্ৰথম দিনাৰ অনুষ্ঠান এই চলন বা 'ক্ৰিয়া' সমূহেৰে শেষ হয়। মূল ভঙ্গীটো হ'ল 'বৃহৎ বৃত্ত চলন মুক্ত ভঙ্গী' (Grand plie open position) যাক 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ 'মণ্ডলস্থান'ৰ লগত মিলাব পাৰি। ইয়াত আয়তাকাৰ আৰ্হিত শূন্যস্থান পূৰণ কৰা হয়। মূলতে কুটিয়ট্টমৰ বাবে উদ্ভাৱন কৰা এই চলনবিলাকৰ ওপৰত কথাকলি 'নৃত্ত' ভঙ্গী বহুখিনি নিৰ্ভৰ কৰে। এই পূৰ্বৰঙ্গখিনিয়ে কুটিয়ট্টম্ অনুষ্ঠানৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ স্থান অধিকাৰ কৰে। প্ৰকৃততে, চহৰীয়া নাটকত অপ্ৰচলিত হৈ পৰা এই পূৰ্বৰঙ্গ অনুষ্ঠানসমূহ ভাৰতৰ সকলো প্ৰকাৰৰ গ্ৰামীন নাট্যানুষ্ঠানৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ হৈ আহিছে। মন্দিৰ-নাট্য, বীথি-নাট্য আৰু শোভাযাত্ৰাকে ধৰি সকলো পৰম্পৰাগত নাট্যধাৰাত এইবোৰ বিভিন্ন ধৰণে বৰ্তি আছে। ভালেমানত অকল গণেশক আহ্বান কৰা হয়; ছৌ আদি আন কিছুমানত 'মুণ্ডি' বা শিৱক প্ৰতিনিধিত্ব কৰা এডাল দণ্ডক মন্ত্ৰপূত কৰি প্ৰতিষ্ঠা কৰা হয় আৰু তাক আহ্বান কৰা হয়। কুটিয়ট্টমৰ আৱাহনী গীতবোৰে কেৰলৰ ৰামনাট্টম্ আৰু কৃষ্ণাট্টম, তামিলনাডুৰ ভাগৱতমেলা, কৰ্ণাটকৰ যক্ষগান আৰু অন্ধ্ৰৰ ভামাকলাপমৰ লগত ইয়াৰ সংযোগ ঘটায়।

'নিৰ্ব্বাহন' বোলা ইয়াৰ পিছৰ পৰ্য্যায়ো এটা প্ৰাৰম্ভিক কৰ্ম আৰু ই কূটিয়ট্টমৰ এটা অনন্য বৈশিষ্ট্য। এইটো আৰম্ভ হয় দ্বিতীয় দিনা। নাটকৰ চৰিত্ৰই মূল নাটকখনৰ বিষয়-বস্তুৰ ঘটনা-কালৰ পূৰ্বৰ ব্যক্তিগত ইতিহাস দাঙি ধৰি নিজৰ পৰিচয় দিয়ে। যিহেতু সৰহভাগ চৰিত্ৰ আৰু নায়ক পৰিচিত পুৰা-কাহিনী বা কিম্বদন্তীৰ ভিতৰৰ, সেইবাবে অভিনেতাজনে চৰিত্ৰটোৰ লগত জড়িত বিশেষ কোনো পুৰা-কাহিনী বা কিম্বদন্তী বাছি লয়। এই পূৰ্ব-সংযোগ কৌশলটো অতি দক্ষতাৰে প্ৰয়োগ কৰা হয়–ঘটনাবোৰ শুৰিৰ পৰা আগলৈ এটা এটাকৈ পিছুৱাই বৰ্ণনা কৰি নাইবা জন্মৰ পৰা তৎকালীন সময়লৈকে আগুৱাই বৰ্ণনা কৰি। প্ৰথমটোক বোলা হয় 'অনুক্ৰম' আৰু দ্বিতীয়টোক 'সংক্ষেপ'। 'নিৰ্বাহন' হ'ল একক অভিনয় আৰু চৰিত্ৰ-চিত্ৰণ উভয়ৰে এটা চাতুৰ্য্যপূৰ্ণ কৌশল আৰু ই প্ৰকৃত নাট্যানুষ্ঠানৰ ভাৰ-মণ্ডল গঢ়ি তোলে। সৰহক্ষেত্ৰতে ভাৰতীয় নাট্যই চৰিত্ৰৰ বিকাশ আৰু বৰ্ধনৰ ওপৰত জোৰ নিদিয়ে ঃ কূটিয়ট্টমে 'নিৰ্ব্বাহন' প্ৰথাৰে চৰিত্ৰ অঙ্কনৰ পূৰ্ণ সুযোগ দিয়ে। এইটো তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ কথা যে এই পৰ্য্যায়ত চৰিত্ৰই মঞ্চৰ ওপৰত কোনো বচন নামাতে; পদবিলাক নানিয়াৰে আবৃত্তি কৰি যায় আৰু তাৰ পিছে পিছে সেইবোৰ নৰ্তক বা নৰ্তকীয়ে মূকাভিনয়েৰে দেখুৱাই যায়, তাৰ আগে আগে নহয়। এই দিশৰ পৰা কূটিয়ট্টমে নাট্যশাস্ত্ৰত বৰ্ণিত কিছুমান অভিনয়-কৌশল, বিশেষকৈ 'শুচি' আৰু 'অঙ্ক'ৰ, অনুসৰণ কৰে।

একোটা চৰিত্ৰৰ 'নিৰ্বাহন' এক, দুই বা তিনি নিশা ধৰি চলিব পাৰে। তাৰ পিছত আৰম্ভ হয় আন এটা পৰ্য্যায়, য'ত বিদূষকৰ প্ৰৱেশ ঘটোৱা হয়। কূটিয়ট্টম্ মঞ্চত এই চিৰাচৰিত চৰিত্ৰৰ উপস্থিতিয়ে সংস্কৃত নাটকৰ লগত ইয়াৰ সম্পৰ্ক স্থাপিত কৰে। সংস্কৃত নাটকতো বিদূষকে এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। এই চৰিত্ৰটোৱে ভাৰতবৰ্ষৰ সকলো অংশতে বিকাশ লাভ কৰা আন আন নাট্য-ৰীতিসমূহৰ লগত কূটিয়ট্টম্-ৰীতিটোক যুক্ত কৰে। পূৰ্বৰঙ্গৰ নিচিনাকৈ উচ্চ আৰু নীচ, অতীত আৰু বৰ্তমানৰ মাজত যোগাযোগ ৰক্ষী বিদূষকৰ ভূমিকাই দেখাত বিভিন্নধৰ্মী নাট্য-ৰীতিবোৰৰ ভিতৰত সমধৰ্মিতাৰ এটা শক্তিশালী আধাৰৰ যোগান ধৰে। বিদূষকৰ চৰিত্ৰক সম্পূৰ্ণ উন্মুক্তি দিয়াৰ এই পৰম্পৰাটো এনে আন এক বৈশিষ্ট্য যি কূটিয়ট্টমক জীয়াই ৰাখিছে, সমসাময়িকতাৰ লগত আৰু বিশাল জনসাধাৰণৰ লগত অবিৰতভাৱে ইয়াক সংযুক্ত কৰি ৰাখিছে। এই উন্মুক্তিৰ কাৰণেই বিদূষকে সমাজৰ যি কোনো স্তৰৰ যি কোনো লোকক আক্ৰমণ কৰিব পাৰে। বাস্তৱিকতে, আন সকলো নৃত্য-নাট্য-ৰীতিয়েও এই চৰিত্ৰটোৰ প্ৰয়োগ কৰে আৰু আমি অলপ পিছতে এই আটাইবোৰ ধাৰাত বিদূষকৰ অনন্য আৰু তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ভূমিকা দেখিবলৈ পাম। আন চৰিত্ৰসমূহৰ 'নিৰ্বাহন'ৰ বিপৰীতে বিদূষকে নিজৰ বচন নিজে সাজি লৈ মাতে, যাৰ সৰহখিনিয়ে হয় মালয়লমত; ইয়াত তেওঁ নিজৰ জীৱন-বৃত্তান্ত দাঙি ধৰিবলৈ এটা পূৰ্ব-সংযোগ পদ্ধতি ব্যৱহাৰ কৰে। এই উপস্থাপন ৰীতি আৰু অভিনয়-কৌশল কেতিয়াবা আন অভিনেতাই প্ৰয়োগ কৰা কৌশলতকৈ সুকীয়া হয়। পুৰুষাৰ্থসমূহ শ্লেষপূৰ্ণভাৱে চাৰিটা বহল শ্ৰেণীত ভাগ কৰা হয়, যেনে (১) বাঞ্চনা অৰ্থাৎ মঞ্চ-কৌশলৰ সকলোখিনি সূক্ষ্ম বস্তুকে ধৰি প্ৰতাৰণা, চৌৰ-কাৰ্য্য আৰু সেই জাতীয় অন্যান্য বস্তু; (২) ৰসনা—নিজৰ তৃপ্তি-সাধন, ভোজনৰ আনন্দ, ভূৰি-ভোজন, ঔদৰিকতা, (৩) ৰাজসেৱা—ৰজাৰ প্ৰতি আনুগত্যপূৰ্ণ আচৰণ; আৰু (৪) বিনোদ—অকল ইন্দ্ৰিয় সুখৰ আনন্দ। এইদৰে আমি দেখোঁ যে ধৰ্ম, অৰ্থ, কাম, মোক্ষ —হিন্দু জীৱন-ধাৰাৰ এই চাৰিটা সম্ভ্ৰান্ত লক্ষ্যক ভালদৰে উপহাস কৰা হয়। যি কোনো সমসাময়িক পৰিস্থিতিক সমালোচনা কৰিবৰ বাবে বিদূষকে তীক্ষ্ণ শ্লেষ, হাস্যৰস আৰু বক্ৰোক্তিৰ অস্ত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰে। পূৰ্বৰঙ্গৰ অতি-মাত্ৰা কৰ্ম-কাণ্ড-সুলভ আৰু নিগূঢ় চৰিত্ৰ আৱাহনসমূহ আৰু অন্যান্য কুশী-লৱৰ 'নিৰ্বাহন'ৰ সুনিন্যস্ত চলনসমূহ বিদূষকৰ স্বাধীনতা আৰু তাৎকালিক উদ্ভাৱনৰ বিপৰীত ধৰ্মী। এই

স্বাধীনতা আৰু উদ্ভাৱন কুটিয়ট্টমক তৎক্ষণাৎ উপস্থিত স্থানকালতে মানুহৰ ওচৰলৈ লৈ আহে। বিদূষকৰ ভাও লোৱা চৰিত্ৰই দেৱতাসকলৰ জগতৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ৰজা, ব্ৰাহ্মণ আৰু সাধাৰণ প্ৰজাৰ জগতলৈ চলাচল কৰিবৰ পূৰ্ণ স্বাধীনতা পায়। সামাজিক প্ৰতিবাদ, বিৰুদ্ধ মত আৰু তিক্ত বক্ৰোক্তিৰ সমলবোৰ সুন্দৰকৈ গাঁথি পেলোৱা হয়, আৰু ৰজা, উচ্চ বৰ্ণ, কবি, শাসক আৰু ক্ষমতাত থকা আন সকলোৰে প্ৰতি কৰা অবাধ নিন্দাবাদ দৰ্শকমণ্ডলীয়ে উপভোগ কৰে। এইদৰে সংস্কৃত নাটকৰ বিদূষকতকৈ কুটিয়ট্টমৰ বিদূষক বেলেগ শ্ৰেণীত পৰে। সংস্কৃত নাটকত বিদূষকে লিখিত বচনৰ বাহিৰলৈ নাযায়। কুটিয়ট্টমত কিন্তু তেওঁ তাৎকালিকভাৱে উদ্ভাৱন কৰে, নতুন বস্তু সুমুৱাই দিয়ে, আৰু মূলৰ পৰা বহুদূৰ আঁতৰি যোৱাৰ বা ফালৰি কটাৰ স্বাধীনতা পায়। এই ফালৰ পৰা কুটিয়ট্টমে ভাৰতীয় নাট্যত এটা সম্পূৰ্ণৰূপে নতুন পৰম্পৰাৰ বাৰ্তা বহন কৰে আৰু এই পৰম্পৰাটো প্ৰায় সকলোবোৰ মন্দিৰ আৰু বাটৰ-নাটৰ ৰীতিতেই প্ৰচলিত হৈ আছে। মঞ্চ-কৌশলৰ দিশত যদিও বিদূষকৰ বাচিকাভিনয় বা কোৱা কথাৰ ওপৰত প্ৰভুত্ব থাকে, অন্যান্য চৰিত্ৰৰ 'নিৰ্ৱাহন'ৰ চলন আৰু মূকাভিনয়ৰ কৌশলৰ বিপৰীতে তেওঁ এজন সিদ্ধ কলাকাৰ যি সংস্কৃত শ্লোকসমূহ আৰু প্ৰধান চৰিত্ৰৰ মুদ্ৰাসমূহ বুজি পায় আৰু সেইবোৰৰ পুনৰ ব্যাখ্যা দিয়ে। তেওঁ দাৰ্শনিক চিন্তা-ধাৰা বা ধৰ্মীয় মতবাদৰ ওপৰত বক্তৃতাও দিয়ে আৰু সেইবোৰক লৈ বিতৰ্কও কৰে।

বাকী চৰিত্ৰবিলাকে ক্ৰম অনুসৰি দেখা দিয়ে আৰু নিজৰ নিজৰ জীৱন-বৃত্তান্ত দাঙি ধৰাৰ আৰু 'পূৰপ্পাদু'ৰ চলন পৰিৱেশন কৰাৰ একেবোৰ কৌশলকে গ্ৰহণ কৰে। এই আটাইবোৰ পাতনিৰ বাবে তিনিৰ পৰা এঘাৰ বা চৈধ্য নিশা লাগিব পাৰে। মূল নাটকখনে তিনি বা চাৰি নিশাৰ বেছি নল'ব পাৰে। এই শেষৰ পৰ্য্যায়ত লিখিত পাঠসমূহ অধিক যথাযথভাৱে অনুসৰণ কৰা হয় আৰু ইয়াত অধিক ক্ষিপ্ৰ নাটকীয় কৰ্ম-তৎপৰতা পোৱা যায়। নাট্যকাহিনী বেগেৰে আগবাঢ়ি যায় আৰু নায়কৰ বাহিৰে আন আন চৰিত্ৰসমূহৰ প্ৰস্থান আৰু নানিয়াৰে গোৱা চূড়ান্ত আৱাহন বা 'মুটিয়ক্কিট'ৰ লগে লগে নাটকৰ সামৰণি পৰে। নাম্বিয়াৰে মিঝাবু ঢোলটো বজায় আৰু চাকিয়াৰে আকৌ এবাৰ বিমূৰ্ত অঙ্গ-ভঙ্গীৰ নৃত্য এটাৰে মোখনি মাৰে। চাকিয়াৰে সামৰণিত ভৰি ধোৱে 'কুট্টুবিলক্কু' নামৰ প্ৰদীপটোৰ এডাল শলিতা নুমাই দিয়ে আৰু তাত আন এডাল জ্বলাই দিয়ে। এইদৰেই কুটিয়ট্টম্ অনুষ্ঠানৰ অন্ত পৰে। এই অনুষ্ঠান আৰম্ভ আৰু শেষ হয় বিশদ কৰ্ম-কাণ্ডৰে; ইয়াত আছে উচ্চ মাত্ৰাত ৰূপাৰোপিত নাট্য-উপকৰণ, বচন-ধ্বনি-জনিত চলন আৰু প্ৰতীকী অঙ্গ-ভঙ্গীৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত সংযোগ-কৌশল, আৰু আছে মাটিৰ গোন্ধ থকা ব্যঙ্গ, তীব্ৰ শ্লেষ আৰু বাস্তৱানুগ উপস্থাপন।

কুটিয়ট্টমৰ গাঁথনিক পৰিষ্কাৰ ধাৰাবাহিক ক্ৰমত ভাগ ভাগ কৰিব পাৰি, যেনে, ১। প্ৰাৰম্ভিক ক্ৰিয়া-কলাপ বা আৱাহনী; ২। পূৰপ্পাদু আৰু আঁৰ-কাপোৰৰ পিছৰ অন্যান্য পূৰ্ৱৰঙ্গ, য'ত এই কলা-ৰীতিৰ নৃত্ত-কৌশলৰ সামগ্ৰী থাকে; ৩। চৰিত্ৰৰ 'নিৰ্ৱাহন', য'ত যথেষ্ট 'অভিনয়'ৰে সৈতে অকলে দিয়া ভাও থাকে; ৪। বিদূষকৰ 'নিৰ্ৱাহন'; ৫। নাটকৰ উপস্থাপনা, য'ত সকলো অভিনেতাই নিজৰ নিজৰ নিজৰ বচন কয় বা সুৰ লগাই মাতে আৰু অঙ্গী-ভঙ্গী কৰে; আৰু ৬। অন্তিম আশীৰ্ব্বচন।

যিবোৰ নাটকক লৈ আজিৰ কুটিয়ট্টমৰ পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰ গঢ়ি উঠিছে। সেইবোৰৰ সৰহভাগৰেই পাঠ 'অট্টপ্ৰকাৰম্' আৰু 'ক্ৰমদীপিকা'ৰ দ্বাৰা অনুমোদিত। এইবোৰ হ'ল নাট্য-উপস্থাপনাৰ কৌশলৰ নিৰ্দেশ দিয়া বিধি-গ্ৰন্থ, টীকা আৰু ভাষ্য; এইবোৰ তত্ত্বগত শাস্ত্ৰতকৈ অভিনেতাসকলৰ পদপ্ৰদৰ্শন আৰু সহায়ৰ কাৰণে লিখা মঞ্চ-নাট্যলিপিহে। দৰাচলতে ৰাঘৱভট্ট আৰু কল্লিনাথৰ টীকায়ো বহু সংস্কৃত নাটকৰ কাৰণে একে উদ্দেশ্য সাধন কৰে। এই টীকাবোৰে শ্লোকৰ বহুমুখী অৰ্থৰ আৰু

অভিনয় কৰাৰ কৌশল, আৰু অঞ্চল (অভিনয়-ক্ষেত্ৰ) বা দৃশ্য-স্থান নিৰ্ধাৰণ কৰাৰ বাবে মানি চলিবলগীয়া পৰম্পৰাৰ সন্ধান দিয়ে।

কেৰলত পোৱা বহুতো নৃত্য-শাস্ত্ৰ আৰু ভাষ্যৰ নিচিনাকৈ কুটিয়ট্টমৰ বিধিসমূহেও এই পৰম্পৰাক সম্প্ৰসাৰিত আৰু বৰ্ধিত কৰে। 'নাট্যশাস্ত্ৰ' আৰু সংস্কৃত মঞ্চৰ বাচিক আৰু আঙ্গিক অভিনয়ত থকা বচন আৰু মুদ্ৰাৰ মাজৰ সম্পৰ্কৰ ধাৰণাটোক অকল বহুসংখ্যক অৰ্থৰ সম্ভাৱনাৰেই নহয় কিন্তু শব্দাংশ আৰু বাক্যবিন্যাসৰ সম্ভাৱনাৰো অনুসন্ধান কৰি ইয়াত আৰু আগুৱাই লৈ যোৱা হয়। অভ্যন্তৰীণ প্ৰশ্ন আৰু উত্তৰে আঙ্গিকাভিনয়ৰ ব্যাখ্যামূলক অংশবোৰৰ বিশেষত্ব দাঙি ধৰে। এইদৰে পাঠৰ সম্প্ৰসাৰণ আৰু অলঙ্কৰণক উৎসাহ আৰু অনুমোদন দিয়া হয়। সম্ভৱতঃ এই পৰম্পৰাই কথাকলিৰ 'চোলিয়ট্টম্' আৰু 'মনোধৰ্ম'ত চূড়ান্ত ৰূপ পায়। অৱশ্যে, কুটিয়ট্টমৰ উচ্চ-বিকশিত আৰু ৰূপাৰোপিত কৌশলবোৰ নিজেই এক বিশেষ শ্ৰেণীত পৰে আৰু ভাৰতৰ আন কোনো নৃত্য বা নাট্য বা মঞ্চ-ৰীতিয়ে এইবোৰক চেৰ পেলাব পৰা নাই।

ইয়াত আছে এনে এক মিশ্ৰণ য'ত লগ লাগিছে নাম্বিয়াৰ আৰু নাঙ্গিয়াৰৰ আবৃত্তি আৰু গায়ন, আৰু নায়ক, বিদূষক আৰু অন্যান্য চৰিত্ৰই মূল নাটকৰ সময়ত সুৰ লগাই মতা উচ্চাৰিত বচন; 'পুৰাপ্পাদু' আৰু অন্যান্য পূৰ্বৰঙ্গৰ সময়ত বিমূৰ্ত ধৰণৰ চলনবিলাকৰ আগে-পিছে আৰু লগে লগে বজোৱা বাদ্যসঙ্গীত; হস্তাভিনয়, মুখাভিনয় আৰু নেত্ৰাভিনয়ৰ উচ্চ-বিকশিত ভাষাৰ সহায়ত ব্যাখ্যা কৰা চলন, যিবোৰক অভিনেতাসকলে ৰং আৰু নক্সাৰ প্ৰতীকযুক্ত বেশ-ভূষা আৰু অঙ্গ-সজ্জাৰে পৰিৱেশন কৰে। সমগ্ৰ বস্তুটোৱে শেষত মন আৰু সত্তাৰ অন্তৰতম অৱস্থাক আহ্বান কৰিবলৈ বিচাৰে। পৰম্পৰাগত অৰ্থ অনুসৰি চাৰিওবিধৰ অভিনয়কে সম্পূৰ্ণৰূপে কামত লগোৱা হয়— স্বতন্ত্ৰভাৱেও আৰু ইটো-সিটোৰ সহযোগতো।

আগতে উল্লেখ কৰাৰ দৰে বাচিকাভিনয়ক তলত দিয়া পাঁচটা ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি। প্ৰথম, কুটিয়ট্টমৰ অনন্য পদ্ধতিত সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃত পাঠাংশৰ আবৃত্তি ঃ ইয়াত একো একোটা শব্দাংশ ধীৰ গতিত আবৃত্তি কৰা হয়। যদিও এই ধৰণৰ আবৃত্তি ঋগ্‌বেদ আৰু যজুৰ্বেদৰ আবৃত্তিৰ লগত সম্পূৰ্ণ মিলি নাযায়, তথাপি কিছুমান উমৈহতীয়া উপাদান আছে আৰু সাদৃশ্যবোৰ ভুল কৰিবলগীয়া ধৰণৰ নহয়। ঋক্ আৰু যজুৰ্ বেদত অনুদাত্ত, উদাত্ত আৰু স্বৰিত এই তিনিটা স্বৰৰ ব্যৱহাৰ হয়। তাৰ ঠাইত সামগানত পাঁচটা বা ছটা স্বৰৰ আৱশ্যক হয় আৰু এই স্বৰসমূহক দীৰ্ঘায়িত কৰাৰ ওপৰতে ইয়াৰ সাঙ্গীতিক গুণ নিহিত থাকে। 'স্বৰ্থিল শোল্লুক' নামেৰে অভিহিত চাকিয়াৰৰ আবৃত্তি ঋক্, যজুৰ্ আৰু সামবেদৰ আবৃত্তিৰ মাজতে পৰে। আবৃত্তিৰ বিভিন্ন ৰীতি আছে আৰু ৰসজ্ঞসকলে চৌবিশবিধ সুকীয়া সুকীয়া ৰীতি চিহ্নিত কৰিছে। বিশেষ বিশেষ চৰিত্ৰই বিশেষ বিশেষ আবৃত্তিৰ কৌশল প্ৰয়োগ কৰে। কিছুমান কৌশল বিশেষ বিশেষ 'ভাৱ' আৰু 'ৰস' প্ৰকাশ কৰিবলৈ প্ৰয়োগ কৰা হয় আৰু তাৰ উপৰি আন কিছুমান বিশুদ্ধভাৱে বাহ্যিক পৰিস্থিতিৰ বৰ্ণনা দিয়াত ব্যৱহৃত হয়।

'বাচিকাভিনয়'ৰ দ্বিতীয় উপাদান হ'ল নাঙ্গিয়াৰৰ কণ্ঠসঙ্গীত; এওঁ আৰাহনী পদসমূহ গায়। স্বস্তিবচনৰ পদসমূহ এটা সুকীয়া শ্ৰেণীত পৰে আৰু এইবোৰৰ আবৃত্তিৰ ধৰণ অভিনেতা আৰু চাকিয়াৰসকলে কৰা আবৃত্তিৰ ধৰণতকৈ একেবাৰে পৃথক।

তৃতীয়তে আছে নাম্বিয়াৰৰ সঙ্গীত য'ত এটা সুস্পষ্ট স্বৰগুণ (tonality) আছে।

চতুৰ্থতে আছে বিদূষকে কৰা গদ্য-কথন য'ত কণ্ঠস্বৰ-প্ৰক্ষেপন আৰু বচন-উচ্চাৰণৰ আন এবিধ ৰীতি আৰু পদ্ধতিৰ আৱশ্যক।

শেষত 'শ্লোক' বা মূল নাটকৰ পদসমূহ আছে, যিবোৰক লৈ 'বাচিকাভিনয়'ৰ পঞ্চম উপাদান গঠিত। বিশেষ বিশেষ পৰিস্থিতি, আৰ্হি, ভাৱাৱস্থা অথবা বিশেষ পশু বা পক্ষী-জগৎ, বছৰৰ ঋতু বা দিনটোৰ প্ৰহৰ—এইবোৰৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি প্ৰতিটো শ্লোক এটা বিশেষ ৰাগত বন্ধা হয়। কুটিয়ট্টমৰ ভাণ্ডাৰত থকা এনে প্ৰায় কুৰিটা ৰাগ সঘনে ব্যৱহৃত হয়। উদাহৰণস্বৰূপে, 'ইন্দোনল'ৰাগ 'ধীৰোদাত্ত' চৰিত্ৰৰ লগত, 'চেতি-পঞ্চম'ৰাগ নীচ চৰিত্ৰৰ লগত, 'আৰ্তন' ৰাগ শৃঙ্গাৰৰ লগত, 'তৰ্কন' ৰৌদ্ৰৰ লগত আৰু 'কোৰক্কুৰণি' ৰাগ বান্দৰৰ লগত জড়িত। ৰাগ আৰু ৰাগৰ লগত থকা সম্পৰ্কৰ তালিকাখন বঢ়াই যাব পাৰি।

ওপৰৰ কথাখিনিৰ পৰা এইটো স্পষ্ট হ'ব যে বাচিকাভিনয়ৰ কৌশলবোৰ বিচিত্ৰ, চহকী আৰু বহু-আয়তনযুক্ত।

কুটিয়ট্টমৰ 'আঙ্গিকাভিনয়'ত পিছে চকু, চেলাউৰি, মুখমণ্ডলৰ পেশী, গা-অংশৰ আৰু হাতৰ প্ৰয়োগৰ নাট্য-কৌশলৰ উৎকৰ্ষৰ চূড়ান্ত নিদৰ্শন আছে। অঙ্গ-চালনাৰ সম্পূৰ্ণ আৰু বিশদ অভিব্যক্তি-সূচী কুটিয়ট্টম্ অনুষ্ঠানৰ সাৰ-বস্তু। কুটিয়ট্টমৰ অভিনেতাৰ বৈদগ্ধ্যপূৰ্ণ দক্ষতাক লৈ আৰু মুখৰ অভিব্যক্তি আৰু হাতৰ মুদ্ৰাৰ সহায়ত যিকোনো পৰিস্থিতি আৰু ঘটনাৰ পুনৰ ৰূপদান কৰিব পৰা তেওঁৰ ক্ষমতাক লৈ নানান কিম্বদন্তী গঢ়ি উঠিছে। 'বাচিকাভিনয়'ৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো আছে বিশিষ্ট প্ৰকাশ-ভঙ্গী আৰু সংযোগ পদ্ধতিৰ সংখ্যাবহুলতা। তলত সেইবোৰৰ লেখ দিয়া হৈছে।

(১) কিছুমান আছে অৰ্থ নোহোৱাকৈ বিমূৰ্ত অঙ্গ-চালনা; এইবোৰ দেখা যায় 'চৰিট্টক্ৰিয়' আৰু অন্যান্য প্ৰাৰম্ভিক কাৰ্যত।

(২) তাৰ পিছত আছে 'পূৰপ্পদু'ৰ অন্তৰ্গত নৃত্য-ক্ৰম। এইবোৰত সময়ে সময়ে মূকাভিনয়ৰ উপাদন থাকে। ইয়াৰ মূল ভঙ্গী হ'ল ভৰি দুখন মেলি দিয়া grand plie বা 'মণ্ডলস্থানম্' যিটো কথাকলি আৰু কুটিয়ট্টমৰ উমৈহতীয়া। ইয়াৰ নৃত্য-উপাদান শক্তিশালী যদিও কথাকলিৰ সমান বিস্তাৰিত নহয়। 'নৃত্য-ক্ৰিয়া'ত থকা পদচালনাৰ বিভিন্ন অংশসমূহক সযত্নে পৃথক কৰি দেখুওৱা হয়। এইবোৰৰ বেলেগ বেলেগ নাম আছে, যেনে, প্ৰৱেশৰ ভঙ্গীৰ কাৰণে 'চেৰিয়াচোক্কম', লয়লাসপূৰ্ণ শান্ত চলনৰ কাৰণে 'চোল্লিয়ুণ্ডি নট' ইত্যাদি।

(৩) আবৃত্তি কৰা, গীতৰূপে গোৱা বচনৰ লগত জড়িত ব্যাখ্যামূলক চলনো আছে। ইয়াৰ চৰিত্ৰ সাধাৰণ ধৰণৰ আৰু সমগ্ৰ শৰীৰৰ লগতে যুক্ত। ইয়াক 'চাকিয়ট্টম' বোলা হয়। (কথাকলিতো 'চোলিয়ট্টম্' আছে কিন্তু সি সূকীয়া।)

(৪) আৰু আছে 'হস্তাভিনয়' আৰু 'নেত্ৰাভিনয়'ৰ (হাতৰ আৰু চকুৰ মাধ্যমেৰে কৰা অভিনয়) সহায়ত শাৰীয়ে প্ৰতি, শব্দই প্ৰতি আৰু শব্দাংশই প্ৰতি কৰা ব্যাখ্যা। এইটো কৰা হয় অভিনেতাৰ আবৃত্তি বা নানিয়াৰৰ গীতৰ সহযোগত। বিশেষকৈ 'নেত্ৰাভিনয়' চকুৰ অভিব্যক্তিৰ সূক্ষ্ম পদ্ধতি।

(৫) যিহেতু কুটিয়ট্টমত তাৎকালিক উদ্ভাৱন আৰু প্ৰক্ষেপনৰ যথেষ্ট সুযোগ থাকে, এনে এটা অৱস্থা আহে যেতিয়া আবৃত্তি কৰা বা গীত হিচাপে গোৱা বচনখিনি ব্যাখ্যামূলক নৃত্যৰ সূচনা-পৰ্ব হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। এই নৃত্য অতীত-প্ৰসঙ্গ-নিৰ্ভৰ আৰু ইয়াৰ বাবে পৰোক্ষভাৱে উল্লিখিত বিষয়-বস্তুৰ বিস্তৃত জ্ঞান আৰু গভীৰ বোধৰ আৱশ্যক হয়। এই কলা-ৰীতিটো এইদৰে ব্যাখ্যামূলক আৰু একক অভিনয়মূলক অঙ্গ-ভঙ্গীৰে ভৰা, আৰু একোজন অভিনেতাৰ মহত্ত্ব নিহিত থাকে কথিত বচনৰ বহু সংখ্যক ব্যাখ্যা দিব পৰা তেওঁৰ ক্ষমতাত।

(৬) মুখমণ্ডল আৰু ইয়াৰ পেশীবোৰ আন এটা উপবিভাগত পৰে। ই কুটিয়ট্টমত অতিশয় গুৰুত্বপূৰ্ণ। মুখমণ্ডলৰ পেশী সমূহৰ নিয়ন্ত্ৰিত প্ৰয়োগৰ দ্বাৰা আৱেগ-প্ৰকাশৰ কৌশলটো কুটিয়ট্টম

এনে এটা উচ্চ পর্যায়লৈ উন্নীত হৈছে যে ইয়াৰ তুলনা আন কোনো কলা-ৰীতিত পাবলৈ নাই। কথাকলিয়ে ইয়াৰে কিছুমান কৌশল ব্যৱহৃত হয় কিন্তু কুটিয়ট্টমৰ কৌশলসমূহ অধিক জটিল।

(৭) নেত্ৰাভিনয় বা চকুৰ সূক্ষ্ম চলনবোৰ— যাৰ সহায়ত কুটিয়ট্টম্ অভিনেতাসকলে জটিল পৰিস্থিতি বা আৱেগ প্ৰকাশ কৰে— নিজেই এটা সুকীয়া শ্ৰেণীৰ বস্তু। চকু, মুখমণ্ডলৰ পেশী আৰু হাতৰ প্ৰয়োগৰ সহায়ত চাকিয়াৰে যি দক্ষতা, কলা-নৈপুণ্য প্ৰদৰ্শন কৰে তাক বৰ্ণনা কৰা অসম্ভৱ। এয়া হ'ল ভৰতৰ 'অন্তৰাভিনয়'ৰ বৰ্ণনাৰ সৈতে মিলি যোৱা সংযত 'অভিনয়'ৰ এক সম্পূৰ্ণ ক্ষেত্ৰ। কথাকলিয়ে এই পৰম্পৰাৰ আৰু ইয়াৰ কঠোৰ প্ৰশিক্ষণ-পদ্ধতিৰ ভালেখিনি অংশ উত্তাৰধিকাৰ স্বৰূপে পাইছে যদিও কুটিয়ট্টমৰ কিছুমান স্বকীয় উপাদান আছে আৰু ই অধিক ৰূপাৰোপিত আৰু বিমূৰ্ত।

'আহাৰ্যভিনয়'ত ব্যৱহৃত সাজ-পাৰ আৰু অঙ্গ-সজ্জাৰ কৌশলসমূহে নৈৰ্ব্যক্তিক ৰূপত আৰু স্বকীয়তাপূৰ্ণ ৰূপাৰোপৰ সহায়ত চৰিত্ৰ আৰু আৱেগক উপস্থাপন কৰাৰ এই দৃশ্যটোৰ চিত্ৰখন আৰু অধিক শক্তিশালী কৰি তোলে। যদিও বিদূষকজন বাস্তৱানুগ আৰু সমসাময়িক হয়, তেওঁৰ চৰিত্ৰক অত্যধিক মাত্ৰাত বাস্তৱসম্মতভাৱে চিত্ৰিত কৰা নহয়। বেশ-ভূষাৰ ক্ষেত্ৰত এক মৌলিক আৰ্হি অনুসৰণ কৰা হয়। কথাকলিৰ লগত ইয়াৰ সাদৃশ্য আছে যদিও ই পৃথক। কোনো অতি-মাত্ৰা বৃহদায়তন ধাৰণাৰ সৃষ্টি কৰা নহয়; কুটিয়ট্টমৰ সাজ-পাৰ আৰ্হি সমুখৰ পৰা চাব পৰাকৈ প্ৰস্তুত কৰা হয়।

বিদূষকৰ সাজ-পাৰত বিভিন্ন প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। ই নিজেই এটা সুকীয়া শ্ৰেণীৰ বস্তু। ইয়াত থাকে ডাঠ আৰু ওফন্দি উঠা আধোবস্ত্ৰ, আৰু থাকে এখন 'উত্তৰীয়' যাক ওপৰত পেলাই লৈ পিঠিৰ ফালে কোঁচাই থোৱা হয়। আন আন চৰিত্ৰয়ো 'পৃষ্ঠ' আৰু 'পৈতকম্' নামৰ অধোবস্ত্ৰ পিন্ধে আৰু লগতে 'উপ্পয়ম্' নামৰ আঁটি খাই পৰা ঊৰ্ধ্ববাস। স্ত্ৰীসকলে কথাকলিত কৰাৰ নিচিনাকৈ সাজ-পাৰ পিন্ধে। কুটিয়ট্টমৰ অঙ্গ-সজ্জা কথাকলিৰ অঙ্গ-সজ্জাৰ লগত সাদৃশ্যপূৰ্ণ কিছু সৰল, যদিও মৌলিক বৰ্ণ-প্ৰতীকবোৰ একেই। বিভিন্ন ৰকমৰ অঙ্গ-সজ্জা হ'ল বীৰ, ৰজা আৰু 'ধীৰোদাত্ত' চৰিত্ৰত ব্যৱহৃত ঈষৎ ৰঙচুৱা 'পাঝুপ্প'; অৰ্জুন, মিত্ৰবসু আৰু ৰামৰ দৰে ৰাজকুমাৰসকলে ব্যৱহাৰ কৰে 'পচ্চে' (শ্যাম); আদিম অধিবাসী, অসুৰ আৰু শূৰ্পনখাই ব্যৱহাৰ কৰে 'কৰি' (ক'লা) আৰু ৰাৱণৰ দৰে চৰিত্ৰই ব্যৱহাৰ কৰে 'কত্তি' (পোন অৰ্থ কটাৰী অৰ্থাৎ মূল ৰঙা ৰং)। লগতে কথাকলিত থকাৰ নিচিনাকৈ নাকৰ ওপৰত এটা কুঁহিলাৰ গোলক থাকে। 'চুট্টি' বা পিঠাগুড়িৰ লেওৰে কাষত দিয়া ৰং লগোৱাৰ প্ৰণালী কথাকলিতকৈ চকুত পৰা ধৰণে সুকীয়া নহয়। ব্যৱহৃত সামগ্ৰীসমূহো একেধৰণৰ এইবোৰৰ ভিতৰত আছে হালধি গুড়ি, সেন্দূৰ ('চলিয়ম') এঙাৰৰ গুড়ি, নীল, পিঠাগুড়ি ('অভ্ৰ'), ৰঙা 'তেচ্চি'ফুল, নোন্নানা ঘাঁহ, বাঁহৰ কাঠি, কঁহিলা আৰু তামোলৰ বা তালৰ বেটু আদি। এই দেশজ উপাদানবোৰ আন আন কলা-ৰীতিৰ চৰিত্ৰৰ অঙ্গ-সজ্জাতো ব্যৱহৃত হয়। কিন্তু ভাৰতবৰ্ষত কুটিয়ট্টম্ কথাকলি আৰু যক্ষগানতেই আটাইতকৈ বিশদ আৰু ৰূপাৰোপিত অঙ্গ-সজ্জা আৰু শিৰোভূষণৰ কৌশল আছে।

বাহ্যিক আৰু অভ্যান্তৰীণ সমলসমূহক লৈ কুটিয়ট্টম্ এহাতে এটা প্ৰতীকধৰ্মী, বিমূৰ্ত আৰু আত্ম-উদ্ভূত আৰ্হি (যাক কিছুমান পণ্ডিতে বৈদিক কৰ্ম-কাণ্ডৰ লগত তুলনা কৰে) আৰু আনহাতে নিৰ্দিষ্টতা, বিশেষধৰ্মিতা আৰু সমসাময়িকতাৰ সুৰুঙা ৰখা অত্যন্ত মূৰ্ত কলা-ৰীতি। আমি ইয়াকো লক্ষ্য কৰোঁ যে যদিও ইয়াৰ মন্দিৰ-ঘটিত কৰ্ম-কাণ্ড আৰু ৰাজসভাৰ নাটকৰ লগত সম্পৰ্ক আছে, ই সম্পূৰ্ণভাৱে বছা বছা শিষ্ট শ্ৰেণীৰ বাবে ৰক্ষিত কলা নহয়। ই বিশেষ জ্ঞান থকা আৰু নথকা সৰ্বশ্ৰেণীৰ জনসাধাৰণৰ লগত সংযোগ স্থাপন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে আৰু স্থাপন কৰেও। এই দিশত ই ভাৰতীয়

নাট্য-কলাৰ প্ৰতীকস্বৰূপ। এই নাট্য-কলা প্ৰায় কেতিয়াও কোনো বিশেষ দৰ্শক-শ্ৰেণীৰ মাজত সীমাবদ্ধ নহয়, যদিও অভিনেতা বা পৰিৱেশনকাৰীসকলে কোনো এটা সম্প্ৰদায় বা বৰ্ণৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিব পাৰে। কুটিয়ট্টমে ইয়াৰ অভিনয়-শৈলীৰ ভিতৰত নানান সমল সামৰি লয় ; তাৰে কিছুমান কেৰলৰ খিলঞ্জীয়া ('আঙ্গিকাভিনয়' আদি) আৰু আন কিছুমান সংস্কৃত পৰম্পৰাৰ পৰা গৃহীত। ভাষাৰ ব্যৱহাৰত সেই একে মিশ্ৰণ লক্ষ্য কৰা যায় — ই সংস্কৃতৰ পৰা মণিপ্ৰৱাল আৰু কথিত মালয়লমলৈকে সামৰে।

ইয়াৰ কিছুমান প্ৰথা (যেনে 'পূৰ্ব্বৰঙ্গ'ৰ কিছুমান দিশ) সংস্কৃত পৰম্পৰাৰ অন্তৰ্গত আৰু 'নিৰ্ব্বাহন'ৰ দৰে আন কিছুমান ইয়াৰ নিজস্ব বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ উপাদান। নায়কৰ আহিঁ, 'গনেশ-বন্দনা', 'বিদূষক' আদি ইয়াৰ ভালেমান উপাদান ভাৰতীয় নাট্যৰ অন্যান্য খণ্ডৰ সৈতে উমৈহতীয়া।

ইয়াৰ উপস্থাপন শৈলীয়ে সকলো কলাৰ পৰা সমল ধাৰ কৰে, আৰু সাহিত্যিক পাঠ, ৰঙ্গশালাৰ স্থাপত্যৰ নক্সা, ভাস্কৰ্য্যৰ আহিঁ, প্ৰাচীৰ-চিত্ৰত দেখা যোৱা চানেকি আৰু সাঙ্গীতিক ৰীতিৰ ওপৰত ভালেখিনি নিৰ্ভৰ কৰে। এইদৰে ই এটা সম্পূৰ্ণ নাট্য য'ত শব্দৰ সকলো ৰূপ (কথিত বা লিখিত), চলন (বৃহৎ, ক্ষুদ্ৰ, বিমূৰ্ত বা ব্যাখ্যানমূলক), বেশ-ভূষা, অঙ্গ-সজ্জা আৰু নক্সা সকলোবোৰ মিলি এটা সংহত সামগ্ৰিক বস্তুৰ সৃষ্টি কৰে।

আমি যদি এই কলা-ৰীতিটোক কিছু বিশদভাৱে আলোচনা কৰিছোঁ, তাৰ কাৰণ এয়ে যে ইয়াৰ সকলো-সামৰা কৌশল আৰু দক্ষতাসমূহত অন্যান্য কলা-ৰীতিসমূহক বুজাৰ চাবি-কাঠি আছে। সেই কলা-ৰীতিবোৰৰ আমি এতিয়া বৰ্ণনা দিম আৰু সেইবোৰ ভাৰতৰ বহু ঠাইত এতিয়াও জীয়াই আছে।

যক্ষগান

পশ্চিম উপকূলত কেৰলৰ উত্তৰে কৰ্ণাটক অৱস্থিত। ইয়াৰ পূব ফালে অন্ধ্ৰপ্ৰদেশ আৰু তামিলনাডু আৰু উত্তৰ-পূবে মহাৰাষ্ট্ৰই আগুৰি আছে। ইয়াৰ ১,৯১,৭৭৩ বৰ্গ কিলোমিটাৰ জোৰা ভূখণ্ডক সেউজ ভূমি, এঢলীয়া হৈ যোৱা পশ্চিমঘাট পৰ্বত আৰু সাগৰে বৈশিষ্ট্য প্ৰদান কৰিছে। ইয়াৰ প্ৰায় তিনি কোটি জনসংখ্যাৰ লোকসকল ভাৰতৰ, বিশেষকৈ দক্ষিণ ভাৰতৰ সমৃদ্ধ ইতিহাসৰ অংশীদাৰ। সাহিত্য, পৰিৱেশ্য-কলা আৰু চাক্ষুস-কলাসমূহৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ কলাগত ইতিহাস কদম্ব, ৰাষ্ট্ৰকূট, হয়সলা আৰু বিজয়নগৰৰ ৰাজনৈতিক বংশসমূহৰ লগত ঘনিষ্ঠভাৱে যুক্ত।

যদিও কিছুমান পণ্ডিতে যক্ষগানৰ কলা-ৰীতি ষোড়শ শতিকাত আৰু আন কিছুমানে অষ্টাদশ শতিকাত উদ্ভৱ হোৱা বুলি ঠাৱৰ কৰিছে, কুটিয়ট্টমৰ নিচিনাকৈ ইয়াৰ জন্ম আৰু বিকাশক এহাতে সংস্কৃত নাটক আৰু মঞ্চৰ লগত আৰু আনহাতে এই অঞ্চলত প্ৰচলিত নানা কৰ্ম-কাণ্ডমূলক নৃত্য আৰু সঙ্গীতৰ লগত যুক্ত কৰিব পাৰি। কুটিয়ট্টমৰ নিচিনাকৈ ইও সংস্কৃত নাটকৰ ভালেমান পৰম্পৰা আৰু প্ৰথাক বিশেষকৈ 'পূৰ্বৰঙ্গ', 'বিদূষক' আৰু স্থান-কালৰ ঐক্যৰ উদ্দেশ্যপূৰ্ণ অস্বীকৃতিক, আগবঢ়াই আনিছে। আকৌ, কুটিয়ট্টমৰ নিচিনাকৈ ইও আবৃত্তিমূলক কবিতা, সঙ্গীতৰ সুৰ-সঞ্চাৰ, ছন্দ, নৃত্য-কৌশল আৰু সবাৰে ওপৰত, বেশ-ভূষা আৰু অঙ্গ-সজ্জাৰ ব্যৱহাৰৰ বিশিষ্ট ৰূপ উদ্ভাৱন কৰিছে। পিছে, কুটিয়ট্টমৰ বিপৰীতে ই সংস্কৃত মঞ্চৰ প্ৰথাৰ পৰা নানান তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ দিশত আঁতৰিও আহিছে — 'হস্তাভিনয়' আৰু 'নেত্ৰাভিনয়'ৰ অতি জটিল ভাষা ইয়াত নাই। গাতে লাগি থকা অন্ধ্ৰপ্ৰদেশ আৰু তামিলনাডুৰ সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা ঘটনা-প্ৰৱাহৰ লগতো ইয়াৰ নিবিড় সম্পৰ্ক আছে, আৰু তাঞ্জোৰৰ মাৰাঠা দৰবাৰত পয়োভৰ থকা সাহিত্যিক ধাৰাসমূহৰ লগতো ইয়াৰ কিছু আত্মীয়তা আছে।

যক্ষগান নামৰ সাহিত্যিক আৰু নাট্য-ৰীতিটোক প্ৰধানতঃ কন্নড় সাহিত্যৰ লগত আৰু লগতে অন্যান্য কলা-ৰীতিৰ লগত, বিশেষকৈ সঙ্গীত, চিত্ৰকলা আৰু ভাস্কৰ্য্যৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা ঘটনা-প্ৰৱাহৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি অধ্যয়ন কৰিব লাগিব। কন্নড় সাহিত্য ভাৰতৰ আটাইতকৈ পুৰণি সাহিত্যসমূহৰ ভিতৰত এটা আৰু প্ৰাচীনতাৰ ফালৰপৰা ই সংস্কৃত, প্ৰাকৃত আৰু তামিলৰহে পিছৰ। ৰাজ্যখনত

পঞ্চম শতিকাৰ পৰা অষ্টদশ শতিকালৈ যোৱা সময়ছোৱাৰ লিপিসমূহৰ পৰ্য্যবেক্ষণ কৰিলে অঞ্চলটোৰ বিচিত্ৰ আৰু সমৃদ্ধ সংস্কৃতিৰ সন্ধেদ পোৱা যায় ঃ এই সংস্কৃতিয়ে ভাৰতৰ অন্যান্য অঞ্চলৰ লগত আৰু সম্ভৱতঃ পশ্চিম এচিয়াৰ লগতো, অবিৰত আন্তঃ-সংযোগ ৰক্ষা কৰি চলিছিল। ৪৫০ খ্ৰীষ্টাব্দৰ হালমিদি শিলালিপিয়েই কন্নড় ভাষাৰ প্ৰাচীনতম অভিলেখ। যদিও সেই তাৰিখৰ আগৰ কন্নড় ভাষাৰ কোনো প্ৰত্যক্ষ উল্লেখ নাই, কন্নড়ৰ লগত সাদৃশ্য থকা ভাষা এটা তাৰ আগতে নিশ্চয় আছিল। অৱশ্যে দ্বিতীয় শতিকাৰ সময়ৰ তামিল সাহিত্যত কন্নড়ৰ বিষয়ে পৰোক্ষ উল্লেখ পোৱা যায়। ৰাজ্যখনৰ উত্তৰৰ জিলাসমূহত পোৱা প্ৰস্তৰ-লিপিসমূহলৈ চাই অশোকৰ দিনতে উত্তৰৰ পৰা সাংস্কৃতিক প্ৰভাৱ অহাৰ কথা ক'ব পাৰি। বৌদ্ধ আৰু জৈন ধৰ্ম উভয়েই এই অঞ্চলত পৰিচিত আছিল ; পিছৰ ধৰ্মটোৱে কন্নড় ভাষা আৰু সাহিত্যৰ ওপৰত প্ৰভাৱ পেলাইছিল। বেছ আগতেই সংস্কৃত সাহিত্য কন্নড়লৈ গৈছিল আৰু মহাকাব্য দুখনৰ উপৰিও মাঘ, ভাৰৱি, বাণ আৰু ভট্টনাৰায়ণৰ কৃতিসমূহ তাত পৰিচিত আছিল। তাৰ লগে লগে প্ৰাকৃত কৃতিসমূহো পৰিচিত আছিল। গুণাঢ্যৰ 'বৃহৎ কথা' আৰু হলৰ 'গাথাসপ্তশতী'ৰ দৰে কৃতিয়েও আদি পৰ্বৰ কন্নড় সাহিত্যক প্ৰভাৱিত কৰিছিল। জৈন ধৰ্মৰ প্ৰভাৱ আছিল গভীৰ আৰু ব্যাপক ; ভূতবলী, পুষ্পদন্ত, ৰত্তকেৰ আৰু সামন্তভদ্ৰ আৰু অন্যান্য গুৰুৰ দ্বাৰা সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃতত ৰচিত কৃতিসমূহে দীৰ্ঘদিন ধৰি কন্নড় কবিসকলক অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল। এইদৰে প্ৰাচীন আৰু মধ্যযুগীয় কন্নড়ৰ গঠনত নানান উপাদান যুক্ত হৈছে ; তাৰে কিছুমান থলুৱা আৰু সম্পূৰ্ণভাৱে আঞ্চলিক আৰু আন কিছুমান আহিছিল ভাৰতৰ অন্যান্য প্ৰান্তৰ পৰা। প্ৰাচীন, মধ্যযুগীয় আৰু আধুনিক — কন্নড় সাহিত্যৰ এই আটাইবোৰ পৰ্বতে 'মাৰ্গী' আৰু 'দেশী' বুলি অভিহিত উপাদানৰ সংমিশ্ৰণৰ প্ৰকাশ ঘটিছে। পণ্ডিতসকলে কন্নড় সাহিত্যৰ মোটামুটিকৈ পাঁচটা যুগ চিহ্নিত কৰিছে ঃ (ক) আদিতম যুগ ৮৫০ খ্ৰীষ্টাব্দৰ পূৰ্বৰ, (খ) জৈন প্ৰভাৱ-যুক্ত প্ৰাচীন কন্নড়, ৮৫০ খ্ৰীষ্টাব্দৰ পৰা ১১৫০ খ্ৰীষ্টাব্দলৈকে, (গ) ১১৫০ -অৰ পৰা ১৫০০ লৈকে মধ্য যুগ, (ঘ) ১৫০০ অৰ পৰা ১৮৫০ লৈকে মধ্যোত্তৰ যুগ, আৰু (ঙ) ১৮৫০অৰ পৰা আধুনিক যুগ। স্বাভাৱিকতে ভাৰতৰ অন্যান্য প্ৰান্তত যিদৰে হৈছে সেইদৰে এই সাহিত্য আৰু অন্যান্য কলাৰ প্ৰকাশ-ৰীতিৰ বিকাশো জৈন ধৰ্ম, বীৰস্বামী ধৰ্ম, ব্ৰাহ্মণ্য ধৰ্ম আৰু বিশেষকৈ বৈষ্ণৱ আৰু ভক্তিধৰ্মৰ দৰে এটাৰ পিছত এটাকৈ অহা বিভিন্ন ধৰ্মীয় আন্দোলনৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈছে।

৪৫০ অৰ পৰা ৮৫০ খ্ৰীষ্টাব্দৰ ভিতৰৰ সাহিত্যৰ প্ৰায় একোৱেই এতিয়া পাবলৈ নাই। হ'লেও 'কৱিৰাজমাৰ্গ' (খ্ৰীঃ ৮৫০) নামৰ প্ৰধানতঃ কাব্যবিষয়ক গৱেষণামূলক গ্ৰন্থৰ পৰা সাহিত্যিক শৈলী, ছন্দৰ ৰীতি আদিৰ বিষয়ে কিছুমান মূল্যবান তথ্য গোটাব পাৰি ঃ ভালেমান দিন পিছৰ যুগৰ যক্ষগান বোলা সাহিত্যিক ৰচনাৰ কাৰণে এই আটাইবোৰ তথ্যৰ কিছু কিছু প্ৰাসঙ্গিকতা আছে।

'কৱিৰাজমাৰ্গ'ৰ ৰচয়িতাৰ পিছত আন কেইবাজনো গ্ৰন্থৰচক পোৱা যায় যিবিলাকৰ ভিতৰত আটাইতকৈ বিশিষ্ট হ'ল অসগ ঃ এওঁ 'কৰ্ণাটককুমাৰসম্ভৱ' নামৰ গ্ৰন্থকে ধৰি সংস্কৃত আৰু কন্নড় ভাষাত আঠখন গ্ৰন্থ ৰচনা কৰিছিল বুলি প্ৰসিদ্ধি আছে। দুৰ্ভাগ্যৰ কথা, বিখ্যাত প্ৰথম গুণবৰ্মাৰ 'শূদ্ৰক' আৰু 'হৰিৱংশ' নামৰ কৃতিৰ মাত্ৰ কেইটামান শ্লোকহে আজিও বিদ্যমান। এই বুলি খেদ হয় যে ৰচনাসংগ্ৰহত উল্লেখ পোৱা যায় যদিও এই সাহিত্যকৃতিসমূহৰ প্ৰত্যক্ষ সাক্ষ্য প্ৰায় নোহোৱাৰ দৰে।

কাব্য-কৃতিৰ উপযুক্ত পৰিপূৰক হিচাপে ৰচিত হৈছিল গদ্যকৃতি যাৰ ভিতৰত 'ব্ৰদ্দৰধনে' (খ্ৰী ৯২৫) খনেই আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ। ইয়াত মৃত্যুৰ সমুখত মনৰ স্থিৰতা ৰক্ষা কৰা উনৈশজন জৈন সন্ন্যাসীৰ বৃত্তান্ত বৰ্ণিত হৈছে। কাহিনী-বৰ্ণনা গতিশীল, জীৱন্ত আৰু প্ৰাণশক্তিযুক্ত আৰু নৈতিক

লক্ষ্যৰে পূৰ্ণ। আৰম্ভণিতে কাহিনীৰ সাৰাংশ পৰিৱেশন কৰাটো এটা প্ৰথাত পৰিণত হৈছিল আৰু সম্ভৱ পিছৰ স্তৰত ই নাট্য-পৰিৱেশনাৰ ক্ষেত্ৰত যথেষ্ট প্ৰভাৱ পেলাইছিল। ভাৰতৰ নানান নাট্য-ৰীতিত প্ৰাথমিক স্তৰত কাহিনীৰ চমু সাৰাংশ আগবঢ়োৱাৰ এই প্ৰথাটো অনুসৰণ কৰা হয়।

যদিও এইবোৰ আৰু আন আন ৰচনাৰ সৌন্দৰ্য্যৰ ওপৰত আলোচনা কৰি গৈ থাকিব পাৰি, যক্ষগানৰ অধ্যয়নত এই সাহিত্যকৃতিসমূহৰ প্ৰতি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰাৰ উদ্দেশ্য হ'ল মাত্ৰ এই কথা৲ে আঙুলিয়াই দিয়া যে সাম্প্ৰতিক যক্ষগানত এনে বহু উপাদান সোমাই আছে যিবোৰৰ মূল বিচাৰি পোৱা যায় প্ৰাচীন সাহিত্যত, তাৰ বিষয়-বস্তুগত সমলত, তাৰ কাব্যদৰ্শনত, শৈলীগত বৈশিষ্ট্যত আৰু গদ্যময় কাহিনী-বৰ্ণনৰ ধৰণত। গতিকে কুটিয়ট্টমৰ দৰে ৰীতিৰ তুলনাত সাহিত্যিক ৰচনা হিচাপে দেখাত যক্ষগানক নৱীন যেন লাগিলেও ইয়াৰ ভিতৰেদি জীৱিত হৈ আছে এনে ভালেমান উপাদান যিবোৰক ইয়াতকৈ সাতশ বা ততোধিক বছৰ আগৰ পুৰণি ৰচনাত বিচাৰি পাব পাৰি।

আদি যুগৰ ওপৰত উল্লেখ কৰা গ্ৰন্থ দুখনৰ উপৰিও আছে পম্পাৰ (খ্ৰীঃ ৯৪২) বিস্ময়কৰ আৰু বহুপ্ৰসূ ৰচনাকৃতি। যদিও পম্পাৰ পিতাক জৈন ধৰ্মলৈ ধৰ্মান্তৰিত হৈছিল, তেওঁ সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃত সাহিত্যত, বিশেষকৈ ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতত গভীৰভাৱে নিমগ্ন আছিল। জৈন দৰ্শন আৰু সন্ত-কাহিনীৰ লগত আৰু সঙ্গীত, নৃত্য, নাট্য, ভাস্কৰ্য্য, চিত্ৰ-কলা আৰু কাৰু-কলাৰ সকলো বিভাগৰ লগত তেওঁৰ সমানে পৰিচয় আছিল। জৈন ধৰ্মৰ চৌবিশ গৰাকীৰ ভিতৰত প্ৰথম গৰাকী তীৰ্থঙ্কৰ আদিনাথ বা পূৰ্ণদেৱৰ কাহিনীৰ আধাৰত ৰচিত 'আদিপুৰাণ' খনেই তাৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰে। যদিও তেওঁ দ্বিতীয় জিনাসনৰ পৰা বিষয়-বস্তুটো গ্ৰহণ কৰিছে, তথাপি তেওঁ এই ৰচনাখনিক এক নতুন সাহিত্যিক আৰু নৈতিক তাৎপৰ্য্য প্ৰদান কৰিছে। ললিতাঙ্গৰ কাহিনী থকা অংশত কি দৰে স্বৰ্গলোকৰ নৰ্তকী নীলাঞ্জলাই নৃত্য কৰি মৃত্যুবৰণ কৰে আৰু তাৰ দ্বাৰাই সংসাৰ-ত্যাগৰ বাবে আদিনাথৰ মন কি দৰে প্ৰস্তুত কৰে তাৰ নাটকীয় চিত্ৰায়নত তেওঁ উৎকৰ্ষৰ উচ্চ শিখৰত আৰোহন কৰিছে। এই ৰচনাখনে তেওঁৰ পৃষ্ঠপোষক চালুক্য ৰজা ২য় অৰিকেশৰীৰ ৰাজত্বকালৰ কলাসমূহৰ ওপৰতো তাৎপৰ্যপূৰ্ণভাৱে আলোকপাত কৰিছে। এই ৰজাজন ৰাষ্ট্ৰকূট ৰজা তৃতীয় কৃষ্ণৰ কৰতলীয়া আছিল।

তেওঁৰ দ্বিতীয় ৰচনা 'পম্পাভাৰত' বা 'বিক্ৰমাৰ্জুন বিজয়' সমানে তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ কিয়নো এইখনে কৰ্ণাটকত মহাভাৰতৰ বিষয়বস্তুক লৈ লিখিত বৃজন পৰিমাণৰ পৰৱৰ্তী ৰচনাৰ আৰ্হিৰ যোগান ধৰিছে। তেওঁৰ ৰচনাৰ নায়ক অৰ্জুন আৰু লগতে তেওঁৰ পৃষ্ঠপোষক অৰিকেশৰীও। এইদৰে কাহিনীটো দুটা স্তৰত মসৃণভাৱে আৰু কাৰ্য্যকৰীভাৱে আগবাঢ়িছে ঃ এটা, পাণ্ডৱসকলৰ সৰ্বজনীন কাহিনী আৰু আনটো, চালুক্য ৰজাজনৰ সমসাময়িক কাহিনী। কালৰ একাধিক মাত্ৰাৰ এই প্ৰথাসমূহ পম্পাই এইদৰে সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰিছিল। আজিও যক্ষগানে ইয়াৰে কিছুমান প্ৰথা মানি চলে। দশম আৰু ষোড়শ শতিকাৰ ভিতৰত আন বহুতো লেখক, কবি আৰু নাট্যকাৰ আছিল। পোন্না আৰু ৰন্না পম্পাৰ সমসাময়িক আছিল আৰু দুয়ো কন্নড় সাহিত্যলৈ তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ অৱদান আগবঢ়াইছিল। পোন্নাৰ নায়ক আছিল অষ্টাদশ তীৰ্থঙ্কৰ শান্তিনাথ ; ৰন্নাৰ নায়ক আছিল ৰামচন্দ্ৰ। নায়ক আৰু পৌৰাণিক চৰিত্ৰৰ জীৱনীক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ় লোৱা নাটকৰ ওপৰত গভীৰ ভাৱে নিৰ্ভৰ কৰা যক্ষগানৰ যি বৈশিষ্ট্য তাক আদিযুগৰ এই আৰম্ভণিসমূহতেই বিচাৰি পাব পাৰি।

এজন লেখতলবলগীয়া গদ্য লেখক ৰজা প্ৰথম চাবুন্দৰায় তীৰ্থঙ্কৰসকলৰ বিষয়ে ৰচিত 'ত্ৰিষষ্টিলক্ষণ মহাপুৰাণ' নামৰ এখন বিস্ময়কৰ গ্ৰন্থৰ ৰচক। তেওঁ সংস্কৃততো লিখিছিল। ১ম নাগৰৰ্মাই (৯৯০ খ্ৰীঃ) এখন অলঙ্কাৰ সম্পৰ্কীয় গ্ৰন্থৰ উপৰিও চম্পূ ৰীতিত বাণৰ 'কাদম্বৰী'ৰ এটা পাঠ ৰচনা কৰিছিল। একাদশ শতিকাত দুৰ্গাসিংহই গদ্য আৰু পদ্যত 'পঞ্চতন্ত্ৰ'ৰ ৰূপান্তৰ কৰিছিল।

শান্তিনাথ আছিল সুকুমাৰ আৰু অৱন্তীৰ জৈন কাহিনীৰ আধাৰত চম্পূ ৰীতিত লিখা 'সুকুমাৰ-চৰিত'ৰ ৰচয়িতা। ১০৭০ খ্রীষ্টাব্দত নাগৱৰ্মাচাৰ্য্যয়ো এখন 'শতক' লিখে। সদৌ শেষত 'পম্পাৰামায়ণ'ৰ কবি নাগচন্দ্ৰ, যি নিজকে 'অভিনৱপম্পা' বুলি অভিহিত কৰিছিল। তেওঁৰ ৰচিত ৰামায়ণৰ পাঠটো এই বাবেই তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ যে তাত তেওঁ ৰাৱণৰ চৰিত্ৰটোক উচ্চ শোকাবহ পৰিস্থিতিলৈ লৈ গৈছে।

১১৫০-অৰ পৰা ১৪০০ খ্রীষ্টাব্দলৈকে হোৱা সাহিত্য-কৰ্ম আছিল মনত সাঁচ বহুৱাব পৰা বিধৰ। চম্পূ, শতক (গীতৰ সঙ্কলন) আৰৰ গদ্যকাহিনীৰ বৰ্ণনৰ ৰীতি যদিও চলি আছিল, আন আন নতুন ৰীতিও প্ৰৱৰ্তিত হৈছিল। এই নৱৰূপায়ণসমূহ ঘাইকৈ বাসৱৰ নেতৃত্বত হোৱা সংস্কাৰ আন্দোলনৰ মাজেদি সাধিত হয় ; বাসৱই জনসাধাৰণৰ দ্বাৰা কথিত ভাষাক গ্ৰহণ কৰি তাক সাহিত্যিক মৰ্য্যাদা দান কৰে। এই ৰীতিসমূহৰ ভিতৰত আটাইতকৈ স্থায়ী আছিল 'ৱচন'। বহু ৰচনাৰ বিষয়-বস্তু আৱৰ্তিত হৈ থাকিল জৈন তীৰ্থঙ্কৰসকল আৰু মহাভাৰতৰ চৰিত্ৰসমূহক কেন্দ্ৰ কৰি। অৱশ্যে মহাকাব্য দুখনৰ, জাতকসমূহৰ আৰু জৈন পুৰাণসমূহৰ বহু চৰিত্ৰৰ নতুন আৰু সতেজ ব্যাখ্যাদান কৰা হ'ল। পণ্ডিত আৰু তত্ত্বজ্ঞসকলে অলঙ্কাৰ, ব্যাকৰণ, গণিত, চিকিৎসা, জ্যোতিষ আদিৰ বিষয়ে লিখা কাৰ্য চলাই থাকিল। ইয়াৰ পিছত আহে বৈষ্ণৱ সম্প্ৰদায়ৰ দাস কবিসকলৰ ৰচনা ঃ কাৰো কাৰো মতে ইয়াৰ অগ্ৰণী আছিল শ্ৰীপদৰায় (আনুমানিক ষোড়শ শতাব্দী)।

পঞ্চদশ আৰু ষোড়শ শতাব্দীৰ কালছোৱা নানান দিশৰ পৰা চিত্তাকৰ্ষক আছিল। এফালে কুমাৰ ব্যাসৰ দৰে লেখকসকল কন্নড় 'ভাৰত' আৰু 'ৰামায়ন'ৰ পাঠ লিখাত ব্যস্ত থাকিল, আৰু আনফালে 'দাস' কবিসকলে এটা নতুন ভক্তিমূলক উচ্ছ্বাসৰ যোগান ধৰিলে। 'দাস' কবিসকলৰ কাব্য তেলুগু ভাষাত চলা ঘটনা-প্ৰৱাহৰ লগত নিবিড়ভাৱে যুক্ত আছিল। প্ৰথম যক্ষগানখন ৰচিত হৈছিল ষোড়শ শতিকাত পেড়া কেম্পা গৌড়ানৰ দ্বাৰা (যদিও সি আছিল তেলুগু ভাষাতহে) আৰু সেইখনৰ নাম আছিল 'গঙ্গাগৌৰীৱিলাসম' (১৫১৩-১৫৬৯ খ্ৰীঃ)। সপ্তদশ শতিকাত এটা পুনৰুত্থান ঘটে আৰু এই সময়তে কৰ্ণাটক, অন্ধ্ৰ আৰু তামিলনাডুত যক্ষগানৰ বিকাশ হয়। পঞ্চদশ শতিকাৰ পৰাই অন্ধ্ৰত গীতি-কাহিনী আৰু নৃত্য-নাট্য হিচাপে যক্ষগান পৰিচিত আছিল। ইয়াৰ পিছত সমগ্ৰ সপ্তদশ আৰু অষ্টদশ শতিকা জুৰি অন্ধ্ৰপ্ৰদেশ আৰু তামিলনাডু উভয়তে তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ সাহিত্যিক তৎপৰতা চলে ; খুব স্বাভাৱিক কথা যে কৰ্ণাটকেও ইয়াৰ লগত যোগাযোগ ৰক্ষা কৰিছিল। সামান্য পিছৰ যুগৰ 'প্ৰবন্ধ-নাটক'ৰ লগতো এই ৰীতিৰ সম্পৰ্ক আছিল।

এই চমু সাহিত্য-জনিত সৰ্বে ্গটোৱে সম্ভৱতঃ এজন নাট্যশিল্পীয়ে (গায়ক-নৰ্তক-নাট্যকাৰ) যিবোৰ লিখিত উৎসৰ পৰা সমল গ্ৰহণ কৰিব পাৰিছিল সেই বিষয়ে প্ৰত্যয় জন্মাব। তেনে শিল্পী জৈন ধৰ্ম আৰু হিন্দু ধৰ্মৰ বিষয়-বস্তুসমূহৰ লগত পৰিচিত আছিল। সাহিত্যিক ৰীতিসমূহ কাহিনী-বৰ্ণনামূলক মহাকাব্যৰ পৰা আৰম্ভ কৰি গীতিময় আৰু বিশুদ্ধ গদ্যলৈকে, আৰু ৰচনাৰ ৰীতিসমূহ 'চম্পূ' আৰু 'শতক'ৰ পৰা আৰম্ভ কৰি 'বচন' আৰু 'প্ৰবন্ধলৈকে' বিস্তৃত আছিল। ইয়াৰ উপৰিও 'ষটপদী' বোলা গীতি-ৰীতি আৰু 'দাস' কবিসকলৰ 'কীৰ্তন' বা 'পদ' সমূহৰ পৰাও সমল গ্ৰহণ কৰিব পৰা গৈছিল। সাঙ্গীতিক ৰীতিসমূহ সাহিত্যিক ৰচনাসমূহৰ আৰু বিশেষকৈ 'ৰগলে', 'ত্ৰিপদা' আৰু 'ষটপদী' নামৰ কন্নড় ছন্দসমূহৰ লগত ঘনিষ্ঠভাৱে সম্পৰ্কযুক্ত আছিল।

এইদৰে কৰ্ণাটকত যক্ষগানৰ ৰচয়িতাই কৰ্ণাটক আৰু সংলগ্ন আঞ্চলসমূহৰ সমলবোৰলৈ চকু দিয়েই স্থানীয় আৰু আঞ্চলিক সাহিত্যিক পৰম্পৰাত শিপাই থকা এটা নাট্য-ৰীতি উদ্ভৱ কৰিব পাৰিছিল। ইতিমধ্যে আঞ্চলিক সাহিত্যসমূহত সংস্কৃত পৰম্পৰাক জীণ নিওৱা হৈছিল। প্ৰকৃততে, 'মাৰ্গী' আৰু 'দেশী'ৰ মাজৰ বিতৰ্কই বিষয়-বস্তু আৰু ৰীতি উভয়তে এটা আঞ্চলিক চৰিত্ৰ প্ৰদান

কৰিছিল। বাসৱৰ পৰা আৰম্ভ কৰি পুৰন্দৰদাসলৈকে সাহিত্যিকসকলৰ ৰচনাৰাজিয়ে ইয়াৰ সাক্ষ্য বহন কৰে। এইদৰে, যক্ষগানৰ নাট্যৰূপৰ এই সাহিত্যিক ঘটনা-প্ৰৱাহৰ মৌখিক পৰম্পৰাত হোৱা দৃষ্টিগ্ৰাহ্য ৰূপদান বুলি ধৰিব লাগিব। সমালোচকসকলে ইয়াক এটা সম্পূৰ্ণৰূপে লোকধৰ্মী নাট্য বুলি চিহ্নিত কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। কিন্তু যক্ষগানৰ গাঁথনি আৰু সংস্কৃত আৰু কন্নড় সাহিত্যৰ ঘনিষ্ঠ বিশ্লেষণত লিখিত আৰু মৌখিক এই দুই সাহিত্য-ধাৰাৰ মাজত থকা অভ্ৰান্ত সম্পৰ্কসমূহ ওলাই পৰিব। পণ্ডিতসকলে মত পোষণ কৰে যে কন্নড় ভাষাৰ প্ৰথম নাটক 'মিত্ৰ-ৱিন্দ-গোৱিন্দ' (হৰ্ষৰ 'ৰত্নাৱলী'ৰ ওপৰত আধাৰিত) সপ্তদশ শতিকাত ৰচিত হৈছিল। এইটো সঁচা হ'ব পাৰে, কিন্তু এইটো পাহৰিলে নচলিব যে কৰ্ণাটকত নাট্য-ধৰ্মী কাহিনীবৰ্ণনৰ ৰীতি পুৰণি আছিল।

ইয়াৰ কিছু পিছতে সাহিত্যিক তৎপৰতা কিছু হ্ৰাস পায় যেন লাগে আৰু নাট্য-ৰীতি হিচাপে যক্ষগানে অষ্টাদশ শতিকাতহে জনপ্ৰিয়তা ঘূৰাই পায়। লিখিত নাটকৰ সৃষ্টি হৈ থাকিল কিন্তু সেইবোৰ ঘাইকৈ পৰিৱেশৰ উপযোগী নাট্যৰূপহে আছিল। মনত ৰাখিব লাগিব যে বিৰাট ৰাজনৈতিক অস্থিৰতা আৰু সামাজিক অশান্তিৰ সময়তহে দক্ষিণ কানাড়াত পূৰ্ণাঙ্গ নাট্য-ৰীতি ৰূপে যক্ষগানে বিকাশ লাভ কৰে। সদাশিৱ নায়কে (১৫৪৪—১৫৬৫ খ্ৰীঃ) পৰ্তুগীজসকলৰ পৰা আৰু অন্যান্য ভাবুকি আগত লৈ সচৰাচৰ তুলুৰাজ্য বুলি খ্যাত ভূমিখণ্ড শাসন কৰিছিল। ৱেঙ্কটাপ্পা নায়ক আৰু বীৰভদ্ৰনায়ক নামৰ তেওঁৰ উত্তৰাধিকাৰীসকলৰ দিনত (১৬২৯ – ১৬৪১ খ্ৰীঃ), বিশেষকৈ পিছৰজনৰ শাসন কালত, ৰাজ্যখন অশান্তিৰে ভৰি পৰিছিল। ১৭৬৮ চনত ব্ৰিটিছসকলে এই অঞ্চলত প্ৰৱেশ নকৰালৈকে অষ্টাদশ শতিকাৰ অধিকাংশ সময় জুৰি ৰাজনৈতিক সংগ্ৰাম চলি আছিল। হায়দৰ আলি আৰু টিপু চুলতানে লোৱা ভূমিকা ইমানেই সুবিদিত যে তাৰ পুনৰাবৃত্তিৰ প্ৰয়োজন নাই।

আমি যে চমুকৈ সেই সময়ৰ ৰাজনৈতিক অৱস্থাৰ উল্লেখ কৰিছোঁ সেয়া এই কথাটোৰ ওপৰত জোৰ দিবলৈ যে ভাৰতৰ বহুতো নাট্য-ৰীতি গঢ়ি উঠিছে ঠিক ৰাজনৈতিক সংঘাত আৰু সামাজিক অস্থিৰতাৰ সময়ত, মৃত অতীতৰ প্ৰতি পৰ-জাগতিক ব্যস্ততাতকৈ সমসাময়িক পৰিস্থিতিৰ প্ৰত্যুত্তৰ স্বৰূপেহে। মহৎ স্থাপত্য, ভাস্কৰ্য্য আৰু চিত্ৰ-কলাৰ পৰম্পৰাসমূহৰ লগত অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ সম্পৰ্কসমূহ ছিন্ন হোৱাৰ নিমিত্তে মানুহৰ আৱেগিক সুৰক্ষা ভীষণভাৱে বিপন্ন হোৱাৰ সময়ত জন-সংযোগৰ শক্তিশালী বন্ধন গঢ়ি উঠিছিল। নাট্যই তেওঁলোকক ধৰি ৰাখিছিল, যিদৰে ধৰি ৰাখিছিল মধ্বাচাৰ্য্যৰ দ্বৈতবাদৰ দৰ্শন, বীৰশৈৱবাদ আৰু শেষত ভক্তিবাদৰ দৰে ধৰ্মীয়-সামাজিক আন্দোলনৰ প্ৰতি থকা তেওঁলোকৰ যুগ যুগ ধৰি চলি অহা আত্মনিৱেদন আৰু আনুগত্যই। পুৰণিকলীয়া কৰ্ম-কাণ্ডৰ লগতে ধৰ্মীয় ক্ৰিয়া-কলাপ লোকায়ত আৰু জনপ্ৰিয় উভয় স্তৰতে চলি থাকে। জনপ্ৰিয় স্তৰত 'নাগমণ্ডল' (সৰ্পৰ নক্সা)ৰ ৰূপত নাগ (সৰ্প) পূজা আৰু প্ৰেতাত্মাৰ (অৰ্থাৎ ভূতৰ) পূজা এই অঞ্চলত বিশেষভাৱে প্ৰচলিত আৰু যথেষ্ট প্ৰাচীন। গ্ৰামাঞ্চলৰ প্ৰতিখন গাঁৱতে 'ভূতস্থান'বোৰ আছে সেইবোৰৰ মূল প্ৰাগৈতিহাসিক কালত বিচাৰি পাব পাৰি।

যদিও এই কৰ্ম-কাণ্ডমূলক কাৰ্য-কলাপৰ লগত যক্ষগানৰ সম্পৰ্ক নায়েই বা অতি সামান্যহে আছে, সেইবোৰৰ লগত ই একেবাৰেই সম্পৰ্কহীন বুলিও ক'ব নোৱাৰি। এই কথাটো মনত ৰখা ভাল যে এই ৰীতিটো এই অঞ্চলত অতি প্ৰাচীন কালৰপৰা চলি অহা বিভিন্ন কৰ্ম-কাণ্ডমূলক প্ৰথা আৰু মঞ্চ, নৃত্য আৰু নাট্যৰ ধৰ্মেতৰ পৰম্পৰাবোৰৰ ভিতৰত এটাহে। জনজাতীয়, গ্ৰাম্য বা পৌৰ-সমাজৰ বুলি অথবা ৰাজসভা আৰু মন্দিৰ-প্ৰাঙ্গনৰ পৰিবেশৰ বুলি আখ্যা দি এই বিভিন্ন প্ৰথাসমূহৰ ক্ষেত্ৰ-নিৰ্ধাৰণ কৰা সহজ নহয়। এই কথাও জোৰ দি ক'ব নোৱাৰি যে কিছুমান বিশেষ ৰীতি ব্ৰাহ্মণ, ক্ষত্ৰিয় আদি বিশেষ বৰ্ণৰ আৰু আজিৰ 'অনুসূচিত' জাতিৰ দৰে কোনো গ্ৰাম্য সম্প্ৰদায়ৰ একান্ত

অধিকাৰৰ বস্তু আছিল। জনজাতীয়, গ্ৰামীণ আৰু পৌৰ স্তৰত গোষ্ঠী আৰু সামাজিক স্তৰীকৰণৰ ভিত্তিত এই আটাইবোৰ ৰীতিৰ সকলো-সামৰা বিধৰ সৰ্বেক্ষণৰ প্ৰচেষ্টা এতিয়ালৈকে কৰা হোৱা নাই। এইখিনি ক'লেই যথেষ্ট হ'ব যে যক্ষগানে পূৰ্ণ-বিকশিত নৃত্য-নাট্য হিচাপে পূৰ্ণ স্বীকৃতি পোৱাৰ আগতে 'নাগ-মণ্ডল' আৰু ভূত-পূজাৰ দৰে আন আন নানা ৰীতিৰ কৰ্ম-কাণ্ডমূলক পূজা আৰু কুৰুবি, মাৰাতি, কুড়িয়া আৰু অন্যান্য জনজাতিসমূহৰ নৃত্যই সহ-অৱস্থান কৰিছিল। সামাজিকভাৱে, কৰ্ম-কাণ্ডমূলক নৃত্যত বিশিষ্ট ভূমিকা লোৱাৰ বাবে দৌদাৱা আৰু নাটাৱা আদি কৰ্ম-গত আৰু বৃত্তি-গত গোষ্ঠীসমূহে এক গুৰুত্বপূৰ্ণ মৰ্য্যাদা লাভ কৰে।

পিছে, যক্ষগানলৈ উভতি গৈ আমি পাওঁ যে ওপৰত উল্লেখ কৰা ভালেমান সাহিত্য-কৃতিৰ অভ্যন্তৰীণ সাক্ষ্যৰ পৰাই ইয়াৰ ইতিহাস পুনৰ্নিৰ্মাণ কৰিব পাৰি। আমি ইমানপৰে অকল সাহিত্যিক ধাৰা হিচাপে যক্ষগানৰ ক্ৰমবিকাশৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এই সাহিত্য-কৃতিসমূহৰ উল্লেখ কৰিছিলোঁ। কিন্তু মঞ্চনাট্য-ৰীতিৰ সাক্ষ্য থকা আকৰ-উপাদান হিচাপেও সেইবোৰ কৌতূহলোদ্দীপক আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ।

কিছুমান পণ্ডিতৰ মতে 'হৰিবংশ পুৰাণ'ত বজ্ৰনাভাসুৰক বধ কৰাৰ কাৰণে ছল কৰি ৰামায়ণৰ নাট্যাভিনয়ৰ বৰ্ণনাই হৈছে যক্ষগানৰ বিষয়ে প্ৰথম উল্লেখ। তাত উল্লেখ কৰা ভাগৱতমেলা নিবিড় সাদৃশ্যপূৰ্ণ গীতিনাট্যধৰ্মী সমান্তৰাল ৰীতি হ'ব পাৰে। অৱশ্যে এইদৰে সিদ্ধান্ত লোৱা উচিত নহ'ব যে 'হৰিবংশ'ৰ নাটিকাখনৰ লগত যক্ষগানৰ কিবা প্ৰত্যক্ষ সম্পৰ্ক আছে। লিপিত থকা অভিলেখ আৰু বুৰঞ্জীৰ পৰা নৃত্য-নাট্যৰ সাধাৰণ প্ৰচলন, 'নৃত্য' আৰু 'নাট্য'ৰ মাজত কৰা প্ৰভেদ, আৰু সাঙ্গীতিক শৈলীৰ ক্ৰমবিকাশৰ বিষয়ে ভালেখিনি সাক্ষ্য পোৱা যায়। পট্টডকলত থকা লিপিয়ে অষ্টম শতিকাৰ নটসেৱা বুলি এনে এজনৰ কথা কয় যি অভিনয় আৰু নৃত্য উভয়তে ওস্তা আছিল। 'নৰ্তক' আৰু 'নট' দুয়োটা শব্দই ব্যৱহৃত হৈছে। মুগুড লিপিত (ধাৰৱাৰৰ ওচৰত, ১০৪৫ খ্ৰীঃ) নাটকশালাৰ উল্লেখ আছে। যিয়েই নহওক, যক্ষগানৰ বিষয়ে প্ৰথম নিশ্চিত আৰু সঠিক উল্লেখ পোৱা যায় দ্বাদশ শতিকাৰ 'চন্দ্ৰপ্ৰভা পুৰাণ' নামৰ ৰচনাতহে। তাৰ কিছু বছৰ পিছত ৰচিত 'মল্লিনাথ পুৰাণ'তো ইয়াৰ উল্লেখ আছে। ষোড়শ শতিকাত কবি ৰত্নাকৰ বৰ্ণীয়ে তেওঁৰ 'ভাৰতেশ বৈভৱ'ত ইয়াৰ বিষয়ে কৈছে।

গোবিন্দ দীক্ষিতৰ 'সঙ্গীত সুধা'তো (১৬২৮ খ্ৰীঃ) ইয়াৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰা হৈছে। এই আটাইবোৰ বিৱৰণৰ পৰা এনে ধাৰণা হয় যে যক্ষগান প্ৰথমতে এটা গেয় কাহিনী আছিল। আৰু পাছত সপ্তদশ শতিকামানত ই এটা সৰ্বাঙ্গসুন্দৰ সঙ্গীত-শৈলী হয় গৈ। যক্ষগানৰ বিষয়ে বিশেষভাৱে থকা প্ৰসঙ্গ-উল্লেখৰ লগতে ওপৰত কোৱা সকলোবোৰ ৰচনাত নৃত্য, নাট্য আৰু সঙ্গীতসম্পৰ্কে পোৱা প্ৰসঙ্গবোৰকো সামৰি ল'ব লাগিব।

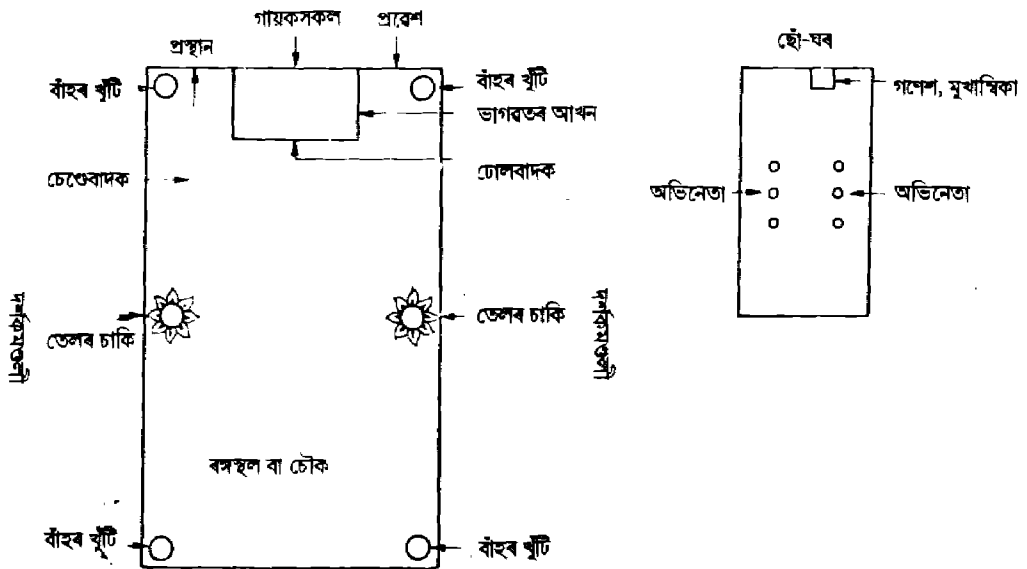
এইটো স্বাভাৱিক যেন লাগে যে এই কলা-ৰীতিৰ পটভূমি সম্পূৰ্ণৰূপে বুজি পোৱাৰ কাৰণে সাধাৰণভাৱে ভাৰতৰ আৰু বিশেষভাৱে কৰ্ণাটকৰ ঐতিহাসিক ঘটনাপ্ৰবাহৰ লেখ ল'ব লাগিব। বিভিন্ন কলা-ৰীতিয়ে সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰত সমান্তৰালভাৱে বৃদ্ধি লাভ কৰিছিল, আৰু সংস্কৃত ('মাৰ্গী') আৰু আঞ্চলিক ('দেশী') উভয়বিধৰ ৰীতিসমূহ একেলগে বিকশিত হৈছিল।

যক্ষগানৰ সাহিত্যিক অনুমোদন প্ৰধানতঃ 'সভালক্ষণ মট্টুপ্ৰসঙ্গ' নামৰ সপ্তদশ শতিকাৰ এখন গ্ৰন্থৰ পৰা পোৱা হয়। তেলুগু আৰু তামিলত যক্ষগান নাটক ৰচনা কৰা লেখকৰ বাহিৰেও কৰ্ণাটকত যক্ষগান ৰচনা কৰা লেখক ভালেমান আছিল আৰু তেওঁলোকে বিংশ শতিকালৈকে সেই কাম চলাই আছিল। এই সকলৰ ভিতৰত লক্ষ্মীনাৰায়ণ ওৰফে মুদ্দন শান্তিবন দেশীকৰ, পৰতি সুভা আৰু তিমনাৰ উল্লেখ কৰিব পাৰি। তেওঁলোকৰ আটাইকে বিশুদ্ধ সাহিত্যিক নাটকতকৈ বৰং মঞ্চৰ বাবে

পৰিকল্পনা কৰা নাটকৰ লেখক বুলিহে ধৰিব পাৰি। অৱশ্যে তেওঁলোকৰ সৃজনী ক্ষমতা ওপৰত আভাস দিয়া সাহিত্যিক তৎপৰতাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত হে বিচাৰ কৰিব লাগিব। কিয়নো এই তথাকথিত লোক-নৃত্য (সৰহভাগ সাহিত্য-সমালোচকে দিয়া সংজ্ঞা) বৃহত্তৰ সাংস্কৃতিক ঘটনা প্ৰৱাহৰ এটা দিশ হে আছিল।

অনুষ্ঠান

লিপি আৰু সাহিত্যিক অভিলেখত যদিও নাটকশালা বা নৰ্তকশালাৰ প্ৰসঙ্গ আছে, বৰ্তমানে ই মুকলিতহে অনুষ্ঠিত হয়— কেৰলৰ কুটিয়ট্টমত যিটো নহয়। আকৌ ই কেতিয়াবা ওখ ঢাপৰ ওপৰত অনুষ্ঠিত হয়— যিটো কথাকলিত নহয়। কথাকলিও মুকলিত অনুষ্ঠিত হয়, কিন্তু দৰ্শকসকল বহা একেটা ভূমি-স্তৰতে। মঞ্চখন আয়তাকাৰ বা বৰ্গাকাৰ— দীঘলে-বহলে কুৰি ফুট—ষোল ফুট নাইবা প্ৰতিফালে ষোল বা কুৰি ফুটৰ বৰ্গ। চাৰিওকোনত চাৰিটা খুটি পুতি তাত কলগছৰ গা-গছ আৰু পাত বান্ধি দিয়া হয়। মধ্য-মঞ্চৰ দুয়োকাষে দুটা তেলৰ চাকি থোৱা হয়। মঞ্চৰ পিছফালে কেন্দ্ৰীয়স্থানত হাতত তাল লৈ বহে ভাগৱতাৰ : তেৱেঁই নাটৰ মুখ্য নিৰ্দেশক, আবৃত্তিকাৰ আৰু পৰিচালক; তেওঁৰ লগত এজন ঢোল ('মড্ডলে') বাদক আৰু এজন 'শুৰ্তি' বাদকে সহযোগ কৰে। আজি-কালি এজন হাৰমোনিয়ম-বাদক আৰু এজন পেঁপা-বাদকো মঞ্চত দেখা যায়। সোঁ-ফালে অলপ আতঁৰত 'চেণ্ডে'-বাদকজন বহে। দৰ্শকসকল বাকী তিনিওফালে বহে। দ্ৰুত প্ৰৱেশ-প্ৰস্থানৰ সুযোগ পোৱাকৈ মঞ্চৰ পিছফালে আন্ধাৰত ঢাক খাই থকা বিশাল মুকলি ঠাই থাকে। মঞ্চখন দেখাত এনেকুৱা :

অলপ দূৰত এটা জুপুৰী খেৰী ঘৰ থাকে, সেইটোৱেই ছোঁ-ঘৰ য'ত সমান্তৰাল শাৰীত গণেশৰ

মূৰ্তি এটা সমুখৰ ফালে লৈ অভিনেতাসকল বহে। অভিনয় স্থানলৈ প্ৰৱেশ কৰাৰ আগতে তেওঁলোকে এই মূৰ্তিটোক পূজা কৰে। কেতিয়াবা এই মূৰ্তিৰ বা প্ৰতিমা গণেশৰ নহৈ মুখাম্বিকাৰ হয়। শস্য চপোৱাৰ পিছত নৱেম্বৰৰ পৰা মে মাহলৈকে নাটকবোৰ অনুষ্ঠিত হয়। এই সময়ছোৱাত কৰ্ণাটকৰ সেউজী গ্ৰাম্যাঞ্চলত যক্ষগানৰ ঢোল নবজাকৈ এটা দিনো নাযায়।

'চেণ্ডে' ধ্বনিত হয়, 'মড্ডলে'ত কোব পৰে, আৰু ভাগৱতাৰে গাবলৈ আৰম্ভ কৰে। পাতনিসমূহো আমি কুডিয়ট্টমক যিখিনি লক্ষ্য কৰিছিলোঁ সেইখিনিলৈ মনত পেলাই দিয়ে, কিন্তু দুয়োখিনি অভিন্ন নহয়। ইয়াত 'পূৰ্বৰঙ্গ'ক 'সভালক্ষণ' বুলি কোৱা হয় আৰু ইয়াৰ তিনিটা সুস্পষ্ট ভাগ আছে। প্ৰথমতে ছোঁ-ঘৰত গণেশ বা মুখাম্বিকাৰ বন্দনা, তাৰ পিছত ভাগৱতাৰে মঞ্চৰ ওপৰত গোৱা এটি 'শ্লোক', আৰু পিছত কোদঙ্গি নামৰ কম-বয়সীয়া ল'ৰাৰে গঠিত সঙ্গীদলৰ লগত হনুমনায়ক বোলা বিদূষকৰ সংলাপ। দ্বিতীয় স্তৰত হনুমনায়ক আৰু ভাগৱতাৰৰ মাজত সংলাপ হয়। শেষৰ আৰু তৃতীয় স্তৰত ভাগৱতাৰে আৰু এটি শ্লোক গায় আৰু দুজন কম-বয়সীয়া নৰ্তকে বাল-গোপাল আৰু কৃষ্ণ-বলৰামৰূপে প্ৰৱেশ কৰি এটা বিশুদ্ধ নৃত্য পৰিৱেশন কৰে। প্ৰায়ে সত্যভামা আৰু ৰুক্মিণীৰ বেশত দুটি স্ত্ৰী-চৰিত্ৰই ('স্ত্ৰী-ৱেশ') প্ৰৱেশ কৰি এটি 'লাস্য' নৃত্য-দৃশ্য প্ৰদৰ্শন কৰে। এই অনুষ্ঠানটোও বিশুদ্ধ নৃত্য ('নৃত্ত', আৰু বাল-গোপাল আৰু স্ত্ৰী-ৱেশ উভয়তে এই কলা-ৰীতিৰ নৃত্য-কৌশলৰ সম্যক পৰিচয় পোৱা যায়।

কুটিয়ট্টমৰ কৰ্ম-কাণ্ডমূলক আচৰণসমূহ ইয়াত আৰু দৃষ্ট নহয়, যদিও 'পূৰ্বৰঙ্গ'খিনি যথেষ্ট বিশদ আৰু কটকটীয়া গাঁথনিৰ হয়। ইয়াত যি মুক্ত-আকাশ বৈশিষ্ট্য আছে সি ইয়াক কৰ্ম-কাণ্ডী পূজাৰ পৰা পৃথক কৰিছে। পাতনিখিনি শেষ হ'লে ভাগৱতাৰ বা ভাগৱতই সক্ৰিয়াৰ প্ৰধান নাটকখনৰ পৰা পদ আবৃত্তি কৰিবলৈ লয়; ইয়াৰ নাম 'প্ৰসঙ্গ'। ভাগৱতৰ গীতৰ মাজেৰে প্ৰতিটো চৰিত্ৰক চিনাকি কৰি দিয়া হয়। দুজন মানুহে ধৰি থকা এখন আঁৰ-কাপোৰৰ পিছত লুকাই থাকি এজন অভিনেতাই প্ৰতিজন অভিনেতাৰ প্ৰৱেশ ঘোষণা কৰি যায়। ভাগৱতাৰৰ গীত-পৰিৱেশন আৰু মঞ্চৰ পিছফালে অভিনেতা-নৰ্তকে কৰা অনুষ্ঠানখিনি কুটিয়ট্টম্ আৰু কথাকলিৰ 'পৰুপ্পাদু' অনুষ্ঠানৰ, আৰু অতি সৰলীকৃত ৰূপত, কুটিয়ট্টম আৰু 'নিৰ্বাহন'ৰ সদৃশধৰ্মী। যদিও পূৰ্বজন্মলৈ পশ্চাৎভাস (flash back) নাই, একোটা চৰিত্ৰৰ বিশেষণ আৰু বিকল্প নামৰ একোখন বিৰাট পোহাৰ আছে ঃ 'শ্লোক' বিলাকে তেওঁৰ বিশেষ গুণ, তেওঁৰ ক্ষমতা, তেওঁৰ বীৰত্ব আৰু অন্যান্য কথা বৰ্ণনা কৰি যায়। এই অংশটোক বোলা হয় 'ওড্ডোলগ'। প্ৰতিজন অভিনেতাই আঁৰ-কাপোৰৰ পিছৰ পৰা ভূমিত প্ৰণাম জনায় আৰু দৰ্শকক পিঠিৰ ফালটো দেখুৱাই এটা 'নৃত্ত' পৰিৱেশন কৰে, (কেতিয়াবা অকল তেওঁৰ জকমকীয়া শিৰোভূষণটোহে দেখা যায়) আৰু তাৰ পিছত তেওঁ অন্তৰ্হিত হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, পঞ্চ-পাণ্ডৱৰ দৃশ্যত প্ৰতিজন ভ্ৰাতৃয়ে প্ৰথমে গাইগুটীয়াকৈ প্ৰৱেশ কৰে, আৰু প্ৰস্থান কৰাৰ আগতে ভাগৱতৰ গীত আৰু বিশুদ্ধ নৃত্যাংশৰ আৰ্য্যাৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি ভাও দিয়ে ঃ ইয়াৰে প্ৰতিটো নৃত্য 'মুক্তায়' নামৰ ত্ৰিপদীত শেষ হয়। তাৰ পিছত পাঁচোজনেই একেলগে ওলায়, যদিও তেওঁলোক আঁৰ-কাপোৰৰ পিছফালে থাকে। আঁৰ-কাপোৰখন প্ৰায়ে চাপৰ কৰি কঁকালৰ স্তৰলৈ নমাই দিয়া হয় আৰু তাক কোণাকুণিকৈ আৰু আনুভূমিকভাৱে ধৰি থাকি থাকি মঞ্চসহায়ক দুজনে হঠাৎ তাক টানি আঁতৰাই পেলায়। কাষত থকা তেলৰ চাকি দুটাৰ পোহৰত বৰ্ণাঢ্য সাজ-পাৰ আৰু জকমকীয়া শিৰোভূষণেৰে সৈতে অভিনেতাসকল দৰ্শকসকলৰ দৃষ্টিগোচৰ হয়। 'ওড্ডোলোগা' বা প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ বৰ্ণনা এনে ধৰণৰ হয় যে সেয়ে তেওঁক আনবিলাক চৰিত্ৰৰ পৰা সম্পূৰ্ণ পৃথক কৰি দেখুৱায় আৰু এইদৰে নাটকখনৰ মূলভাৱৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰে। ভাল চৰিত্ৰই নৃত্য কৰে আৰু আৱৰ্তন কৰে, অসুৰ চৰিত্ৰই গৰ্জন

আৰু চিৎকাৰ কৰে আৰু বীভৎস ভঙ্গী কৰে। ইয়াৰ ভিতৰত কিছুমান সমসাময়িক নাটকত দাঁত-ঘঁহা আদি কাৰ্য্যৰ লগত মিলা বিস্তাৰিত অঙ্গ-ভঙ্গীও আছে।

'প্ৰসঙ্গ' বা কাহিনীটো ভাগৱতাৰ বা ভাগৱতই গাই যোৱা পদ অংশৰ আবৃত্তিৰ মাজেৰে আৰু লগতে তেওঁ কোনো এজন অভিনেতাৰ ভিতৰত অথবা অভিনেতাসকলৰ নিজৰ ভিতৰত হোৱা গদ্য সংলাপৰ মাজেৰে পৰিৱেশন কৰা হয়। সাধাৰণতে পদসমূহ গোৱাৰ লগে লগে অত্যন্ত বৰ্ণনামূলক আৰু সৰল ধৰণৰ 'আঙ্গিকাভিনয়' অনুষ্ঠিত হয়। কোনো বিস্তাৰিত হস্ত-মুদ্ৰা নাথাকে, তথাপি যি খিনি থাকে সেইখিনিয়েই এই ৰীতিটোক এটা বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ৰূপাৰোপ দিব পাৰে। 'নৃত্ত' অংশ 'চেণ্ডে' আৰু মড্ডেল'ৰ চেত্তৰ লগত অনুষ্ঠিত কৰা হয় আৰু তাৰ মাজে মাজে আবৃত্তি আৰু গীতৰ অংশ আহে। আৰ্য্যা বা বোলসমূহ যক্ষগানৰ নিজস্ব যদিও সেইবোৰৰ লগত ভৰতনাট্যম, ভাগৱত মেলা আৰু ভামাকলাপম আদিৰ দৰে দক্ষিন ভাৰতৰ আন কিছুমান নৃত্য-ৰীতিৰ পদ-কৰ্মৰ কিছু অস্পষ্ট ধৰণৰ সাদৃশ্য আছে।

নৃত্য-কৌশলটো "demi plie" (বা 'অৰ্ধমণ্ডলী')ৰ লেখীয়া এটা মূল ভঙ্গীৰে গঠিত, ভৰত নাট্যম বা ভাগৱতমেলাত হোৱাৰ নিচিনাকৈ ই সিমান বাধ্যতামূলক নহয়। যি কি নহওঁক লৰ-চৰ কৰা, খোজকঢ়া, ঠিয় হোৱা আৰু বহাৰ অসংখ্য ধৰণ আছে, আৰু স্পষ্ট ধৰণৰ ৰূপাৰোপৰ ব্যাখ্যা সেইবোৰতেই পোৱা যায়। অতি কুশলতাৰে ব্যৱহাৰ হোৱা চৰাই আৰু জন্তুৰ বুলনো আছে। বাহিৰলৈ মেলি দিয়া উৰু আৰু আঁঠুৰে সৈতে কৰা 'অৰ্ধ-মণ্ডলী' ভঙ্গীৰ উপৰিও কিছুমান দৃশ্যাংশত দেখা যোৱা মুক্ত ভূমিস্থ "plie" (বা 'মণ্ডলী') ভঙ্গীও আছে। বুলন আৰু ৰূপাৰোপিত প্ৰৱেশবোৰে 'নাট্যশাস্ত্ৰৰ' 'চাৰি' আৰু 'গতি' সমূহলৈ মনত পেলায়। ভঙ্গীবোৰ হ'ল 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ 'মণ্ডল' আৰু 'স্থান' সমূহ। ওখ জাঁপ, পাক ঘূৰণি, আৰু 'মণ্ডি' ('নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ 'জানুভয়ম'ৰ লেখীয়া) নামৰ আঁঠুৰ ওপৰত কৰা এবিধ আৱৰ্তন বহুতো 'প্ৰসঙ্গ'ত দেখা যায়। এই 'মণ্ডী' (বা 'মণ্ডলী') বা আঁঠুৰ ওপৰত দিয়া পাক মণিপুৰ আৰু বৃন্দাবনৰ ৰাস নৃত্যতো বহু দেখা যায়। ভাৰতৰ আন বহুতো নৃত্য-শৈলী নিচিনাকৈ ইয়াতো দেহৰ ভৰ এখন ভৰিৰ ওপৰত ৰখা হয়। ইংৰাজী আঠ (8) সংখ্যাৰ আকাৰৰ, বৰ্গ আকাৰৰ আৰু অৰ্ধ-বৃত্তাকাৰৰ পৰিকল্পিত পদক্ষেপৰ প্ৰচুৰ চানেকি আছে। অভিনেতা-নৰ্তকসকলৰ আৰু ভাগৱতাৰৰ 'নৃত্ত' আৰু 'অভিনয়' উভয় ক্ষেত্ৰতে থিতাতে উদ্ভাৱন কৰাৰ সম্পূৰ্ণ স্বাধীনতা থাকে।

গীত গোৱা আৰু আবৃত্তি কৰা অংশ সমূহৰ বিভিন্ন ছন্দ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। এক আছে সংস্কৃত ছন্দ 'আৰ্য্য' যি কাহিনীভাগৰ গতি দ্ৰুত কৰাত সহায় ক ৰ ঃ দেৱতাসকলৰ প্ৰশস্তি কৰা সময়ত 'বৃত্ত' ছন্দ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। 'দ্বিপদী', 'ভামিণী', 'ষটপদী' আদি জাতে-পাতে কন্নড় ছন্দবিলাক বিৱৰণৰ আৰু আন্তঃসংযোগৰ কামত লগোৱা হয়। ছখন মৌলিক তাল ব্যৱহাৰ কৰা হয় : চাৰি মাত্ৰাৰ 'এক', পোন্ধৰ মাত্ৰাৰ 'ঝাম্প', 'ছয়' মাত্ৰাৰ 'ৰূপক', সাত মাত্ৰাৰ 'ত্ৰিপুট' আঠ মাত্ৰাৰ 'আদি' আৰু চৌদ্ধ মাত্ৰাৰ 'অষ্ট'। এই তালবোৰত সুষম আৰু বিষম নক্সা তুলিবৰ প্ৰচুৰ সুযোগ থাকে। আৰ্য্যাবোৰত সবল আঘাত-যুক্ত আৰু আঘাত-বিহীন ধ্বনি থাকে আৰু সেইবোৰ তিহাইত শেষ হয়।

ছন্দ-সজ্জা, তাল আৰু লয়ে গীতিময়ৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বীৰত্বব্যঞ্জক আৰু বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ নৃত্যৰ চলনবোৰৰ ভিত্তি প্ৰস্তুত কৰে। এই উপাদানসমূহৰ পৰম্পৰ আন্তঃসংমিশ্ৰণৰ ফলত কিছুমান অতি স্বকীয়তাপূৰ্ণ চলন-গুচ্ছৰ জন্ম হৈছে। ৰোমাণ্টিক দৃশ্যাংশবোৰত এক ধৰণৰ ছন্দ-ভিত্তিক আৰু তাল-ভিত্তিক চলন ব্যৱহাৰ কৰা হয়। যুদ্ধৰ দৃশ্যসমূহত আন একধৰণৰ চলন ব্যৱহাৰ হয় আৰু সি বিশেষভাৱে জটিল আৰু সাঁচ বহুওৱা বিধৰ। কথাকলিত ব্যৱহৃত চলনসমূহৰ লগত এইবোৰ ঘনিষ্ঠভাৱে সাদৃশ্যপূৰ্ণ।

সাঙ্গীতিক সমলো সমানে সমৃদ্ধ। কৰ্ণাটকে হিন্দুস্থানী আৰু কৰ্ণাটক সঙ্গীত-পদ্ধতিৰ ধাৰা দুটা

লাভ কৰে আৰু তাৰ বিকাশ কৰে। যক্ষগানে এই কথাটো প্ৰভূতভাৱে প্ৰমাণিত কৰে। কোৱা হয়, যক্ষগানৰ পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰত ডেৰশ মান ৰাগ কামত লগোৱা হয়। ড° শিৱৰাম কৰন্থে অকল যক্ষগানৰ পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰ পুনৰুজ্জীৱিত কৰিয়েই নহয়, বহু ৰাগ পুনৰ্নিৰ্মাণ কৰিও অমূল্য সেৱা আগবঢ়াইছে। তেওঁ এনে ষাঠিটামান ৰাগ পুনৰুদ্ধাৰ কৰিব পাৰিছে যিবোৰ কৰ্ণাটক, হিন্দুস্থানী আৰু বিশুদ্ধ কন্নড় সঙ্গীতৰ সঙ্গতিপূৰ্ণ মিশ্ৰণ। ইয়াৰ ভিতৰত আছে 'মচলি' বা 'গোপনিতে' যিবোৰ বিশুদ্ধভাৱে কন্নড়। 'কোৰৱই'ৰ দৰে আন কিছুমান ৰাগ কৰ্ণাটকৰ 'কুৰৱন্তী' আদিৰ লগত মিল থকা, আৰু তাত বাজেও 'দ্বিলজৱন্তী' আদি আন আন কিছুমান ৰাগ হিন্দুস্থানী সঙ্গীতৰ 'জয়জয়ৱন্তী'ৰ ভিন্ন ৰূপ। 'য়মন কল্যাণ', 'তোড়ী' 'কেদাৰ' 'গৌৰী', 'আনন্দ ভৈৰৱী', 'শঙ্কৰাভৰণম্' আৰু 'কল্যাণী' আদি সচৰাচৰ প্ৰচলিত আৰু জনপ্ৰিয় হিন্দুস্থানী আৰু কৰ্ণাটক ৰাগ।

যক্ষগানৰ পৰিবেশ্য-ভাণ্ডাৰত প্ৰায় ষাঠিখন নাটক আছে; ইয়াৰে আটাইবোৰ ৰামায়ণ, মহাভাৰত আৰু ভাগৱত-পুৰাণৰ আধাৰত ৰচিত। এইটো আগ্ৰহেৰে লক্ষ্য কৰিব লগীয়া যে জৈন উপাদান প্ৰায় সম্পূৰ্ণ অনুপস্থিত যেন লাগে। এই ক্ষেত্ৰতো ড° কৰন্থে এনে বহুত হাতে-লিখা ৰচনা সংগ্ৰহ কৰিব পাৰিছে যিবোৰে যক্ষগানৰ পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰক অধিক সমৃদ্ধ কৰি তুলিব পাৰে। এই আটাইবোৰ উপাদান অষ্টদশ আৰু উনবিংশ শতিকাৰ। বিশিষ্ট কন্নড় স্বাদেৰে সৈতে মহাকাব্য দুখনৰ বিষয়-বস্তুৰেই নাট্য-দৃশ্য সম্ভাৰৰ গাঁথনিটো গঢ়ি উঠে।

এই নাটক বিলাকৰ সাহিত্যিক বিন্যাসৰ বিশ্লেষণ কৰিলে স্পষ্টকৈ দেখা যায় কি দৰে যক্ষগানৰ ৰচিয়তাসকলে পূৰ্বৰ শতিকাসমূহৰ কবি আৰু গ্ৰন্থকাসকলে উদ্ভুৱ কৰা সকলো শৈলী আৰু ধৰণ প্ৰয়োগ কৰিছিল। যদিও 'চম্পূ' লুপ্ত হৈ গৈছে, 'ৰচন' ৰীতিটো সঘনে ব্যৱহৃত হয়। 'প্ৰৱন্ধ' ৰীতিৰ লগত থকা সম্পৰ্কও ভ্ৰান্তিৰ উৰ্ধ্বত।

কুটিয়ট্টমতকৈ কম ৰূপাৰোপিত হলেও যক্ষগানেও কুটিয়ট্টমৰ নিচিনাকৈ এটা বিন্যাস অনুসৰি চলে। এই বিন্যাসত থাকে বিশুদ্ধ ছন্দ, আবৃত্তি, গীতেৰে গোৱা পদ অংশ আৰু গদ্যেৰে কোৱা বচন অংশ : এই আটাইবোৰৰ মাজে মাজে থাকে বিশুদ্ধ নৃত্য বা 'নৃত্ত'। এই আটাইবোৰ সুপৰিচিত ছন্দ, তাল-ভিত্তিক ৰচনা আৰু ৰাগত বন্ধা থাকে।

আজি-কালি প্ৰচলিত এক বিশেষ ধৰণৰ যক্ষগানক 'যক্ষগান বায়লাট' বোলা হয়। এই নামটো এক ধৰণৰ সাঙ্গীতিক ৰচনাৰ পৰা পোৱা আৰু ই মুক্ত-অঙ্গন নাট্যক বুজায়।

আৰু শেষত আছে যক্ষগানৰ আটাইতকৈ চকুত লগা অংশ : ইয়াৰ অঙ্গ-সজ্জা, বেশ-ভূষা, শিৰোভূষণ আদি। এইবোৰে অভিনেতাসকলক অন্য জগতৰ চৰিত্ৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰি স্বৰ্গ আৰু পাতালৰ মায়াৰ সৃষ্টি কৰে। কুটিয়ট্টম আৰু কথাকলিৰ নিচিনাকৈ যক্ষগানেও ইয়াৰ চৰিত্ৰবিলাকক কিছুমান প্ৰতিৰূপত বিভক্ত কৰে। প্ৰথমতে আছে সংস্কৃত নাটকৰ 'ধীৰোদাত্ত' চৰিত্ৰৰ সমগোত্ৰীয় বীৰ-প্ৰতিৰূপসমূহ ঃ কৃষ্ণ, বলৰাম, ৰাম, অৰ্জুন আৰু কৰ্ণ এইটো প্ৰকাৰত পৰে। দ্বিতীয় প্ৰতিৰূপটো গঠিত ইন্দ্ৰ বা গয়া (গন্ধৰ্ব) বা ভয়ানক 'ৰৌদ্ৰ' ৰূপত ভীম আদিৰ দৰে চৰিত্ৰসমূহকলৈ। তাৰপিছত আছে ৰাৱণ আৰু কুম্ভকৰ্ণৰ দৰে ৰাক্ষস চৰিত্ৰসমূহ যিবোৰ বীৰত্বপূৰ্ণ আৰু সাহসী হৈও ধ্বংসকাৰী আৰু অশুভ। আৰু এটা শ্ৰেণী ৰাৱণৰ ভায়েক বিভীষণ আৰু ৰাৱণৰ পুতেক অতিকায়ৰ নিচিনা চৰিত্ৰেৰে গঠিত। চৰিত্ৰসমূহৰ সাজ-পাৰ আৰু অঙ্গ-সজ্জা পৰম্পৰৰ পৰা সম্পূৰ্ণ পৃথক। আৰু আছে বীৰভদ্ৰ আৰু নৰসিংহৰ দৰে বিশেষ প্ৰতিৰূপসমূহ যিবোৰে বিষ্ণুৰ অৱতাৰ নাইবা অশুভ নাশ কৰিবলৈ ধাৰণ কৰা দেৱতাসকলৰ ৰূপ। এই নায়ক আৰু প্ৰতিনায়কসকলৰ উপৰিও হনুমান, বালী, জম্বুৱান আদি চৰিত্ৰসমূহত যিবোৰৰ বিশেষ বিশেষ অঙ্গ-সজ্জা আৰু শিৰোভূষণ আছে। শেষত আছে

কথাকলিৰ মিন্‌মক্‌কুৰ সমগোত্ৰীয় 'ঋষি' বা 'গুৰু' জাতীয় চৰিত্ৰবোৰ। স্ত্ৰীচৰিত্ৰসমূহত ৰূপাৰোপৰ প্ৰচেষ্টা নাথাকে আৰু সেইবোৰ মোটামুটিকৈ বাস্তৱসম্মত ৰূপত নিৱেদন কৰা হয়।

যদিও অঙ্গ-সজ্জাৰ ক্ষেত্ৰত ভাৰতৰ নানান পৰম্পৰা আছে, তথাপি কথাকলি আৰু যক্ষগান উভয়তে ইয়াৰ আটাইতকৈ উচ্চ-বিকশিত কৌশল আছে ঃ ইয়াত বৰ্ণ-প্ৰতীকৰ এনে এটা পদ্ধতি আছে যাৰ আৰু অধিক বিশ্লেষণৰ প্ৰয়োজন আছে।

যক্ষগানৰ বেশ-ভূষা আৰু অঙ্গ-সজ্জাক লৈ ভালেমান সমস্যাই দেখা দিয়ে। বহুতো ইতিহাসবিদে এই বেশ-ভূষা আৰু অঙ্গ-সজ্জা ষষ্ঠদশ আৰু সপ্তদশ শতিকাত হোৱা কিছুমান ঐতিহাসিক ঘটনা-প্ৰৱাহৰ ফল বুলি গণ্য কৰে। তথাপিও, ত্ৰয়োদশৰ পৰা সপ্তদশ শতিকাৰ ভিতৰৰ সময় ছোৱাৰ তামিলনাডু, কৰ্ণাটক আৰু কেৰলৰ ভাস্কৰ্যসমূহলৈ যত্নৰে লক্ষ্য কৰিলে এই কথাটোৱে চমক লগাই দিয়ে যে বহু চৰিত্ৰৰ বিশেষকৈ 'দ্বাৰপাল' আৰু অন্যান্য বীৰে পিন্ধি থকা শিৰোভূষণৰ লগত আজিৰ যক্ষগানৰ শিৰোভূষণৰ ৰূপৰ ঘনিষ্ঠ সাদৃশ্য আছে। সমসাময়িক যক্ষগানৰ সাজ-পাৰ আৰু শিৰোভূষণৰ ভালেমান উপাদান ত্ৰয়োদশ শতিকাৰ পৰা এতিয়ালৈকে চলি আহিছে বুলি অনুমান হয়।

তিনিটা অঞ্চলত পোৱা এই ভাস্কৰ্য-ভিত্তিক সাক্ষ্য লৈ চাই এনেধৰণৰ শিৰোভূষণ আৰু অলঙ্কাৰ ব্যৱহাৰ কৰা নাট্য-ৰীতি দক্ষিণ ভাৰতৰ নানা ঠাইত প্ৰচলিত আছিল যেন লাগে, অৱশ্যে কোনো সাহিত্যিক বা লিখিত ৰূপৰ সাক্ষ্য নথকাৰ বাবে কোনো সিদ্ধান্তমূলক উক্তি কৰিব নোৱাৰি। প্ৰকৃততে এই নাট্য-ৰীতিসমূহৰ অঙ্গ-সজ্জা, বেশ-ভূষা আৰু অলঙ্কাৰৰ বিষয়ে এতিয়ালৈকে যিখিনি প্ৰচেষ্টা কৰা হৈছে তাতকৈ বহু বেছি অনুসন্ধানৰ প্ৰয়োজন।

সমসাময়িক যক্ষগানৰ অঙ্গ-সজ্জাই কথাকলিৰ সতে একে নীতিকে অনুসৰণ কৰে। অৱশ্যে এই সাদৃশ্য মাত্ৰ উপৰুৱাহে কাৰণ বেছি গুচৰৰ পৰা লক্ষ্য কৰিলে এইটো স্পষ্ট হৈ পৰে যে বহুতে ধাৰণা কৰাৰ বিপৰীতে যক্ষগানে ইয়াৰ নিজৰ অঙ্গ-সজ্জাৰ বিশিষ্ট কৌশল উদ্ভৱ কৰিছে, যি কোনোমতেই কথাকলিৰ অনুকৰণ নহয়।

ব্যক্তিৰ মুখক এটা চৰিত্ৰৰ প্ৰতিৰূপলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাৰ নীতিসমূহ এচিয়াৰ বহুতো নাট্য-ৰীতিৰ উমৈহতীয়া বস্তু। আন বহুতৰ লগতে জাপানী কাবুকি আৰু চীনা অপেৰায়ো এই নীতিসমূহ মানি চলে। ভাৰতবৰ্ষত কুটিয়ট্টম্‌, কথাকলি আৰু যক্ষগানৰ বাহিৰে আন কিছুমান কৰ্ম-কাণ্ডমূলক আৰু উপাসনা-গোষ্ঠীমূলক নৃত্য আছে য'ত বাস্তৱ জীৱনৰ লগত বৈসাদৃশ্য সাধন কৰিবৰ বাবে ইচ্ছাকৃত প্ৰচেষ্টা চলোৱা হয়। ভগৱতী-উপাসনা গোষ্ঠীৰ নৃত্যসমূহ, কেৰলৰ 'তেয়ট্টম্‌' আৰু 'তেৰিয়ট্টম্‌' আৰু তুলু প্ৰদেশৰ আন ভালেমান নৃত্যই বিশদ অঙ্গ-সজ্জাৰ কৌশল গ্ৰহণ কৰে। এইবোৰৰ তুলনাত কথাকলি, কৃষ্ণাট্টম্‌ আৰু যক্ষগানৰ অঙ্গ-সজ্জাৰ কৌশল সবল আৰু অধিক উচ্চাদৰ্শযুক্ত।

যক্ষগানত পোনতে মুখখনত এটা প্ৰাথমিক প্ৰলেপ দি লোৱা হয় আৰু তাৰ ওপৰত বিভিন্ন ৰঙৰ, বিশেষকৈ ৰঙা, ক'লা আৰু বগা ৰঙৰ ৰেখা অঁকা হয়। কথাকলিত বীৰত্ব, সাহস আৰু ভয়ঙ্কৰ ভাব দৰ্শোৱা নায়কসকলৰ বাবে মৌলিক বৰ্ণ হ'ল সেউজীয়া ('পচ্চ') কিন্তু যক্ষগানত সেয়া হ'ল ৰঙচুৱা-হালধীয়া। গালৰ হনু গাল আৰু থুতৰিত প্ৰথমতে নাৰিকল তেল, পানী, পিঠাগুড়ি আৰু চূণ মিহলাই কৰা এটা মূল প্ৰলেপ লগাই লোৱা হয়। ইয়াৰ ওপৰত চৰিত্ৰৰ বিভিন্ন বৈশিষ্ট্য বা ভাবৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰাকৈ বিভিন্ন নক্সা অঁকা হয়। নকুল, সহদেৱ আদি কম বয়সীয়া ৰাজকুমাৰ সকলৰ ক্ষেত্ৰত চকুৰ ওপৰত এটা ডাঙৰ অংশ বগাকৈ অঁকা হয় আৰু তাতে এডাল ৰঙা ৰেখাৰে আৱৰা এটা ভিতৰুৱা বগা অংশ ৰখা হয়। কপালত ৰঙা, ব[illegible] ক'লাৰ এটা ডাঙৰ তিলক থাকে; তিলকৰ নক্সা বেলেগ বেলেগ চৰিত্ৰত বেলেগ বেলেগ হয় [illegible] বহুসময়ত সিয়েই একোটা বিশেষ চৰিত্ৰক

চিনাক্ত কৰাত দৰ্শকসকলক সহায় কৰে চকু আৰু চেলাউৰি 'কপ্পু' (কাজল) দি ডাঙৰ কৰি দেখুওৱা হয় কিন্তু ইয়াত নক্সাৰ ৰেখাবোৰ কথাকলি বা কৃষ্ণট্টমত দেখা যোৱাবোৰতকৈ সূকীয়া। ওঁঠবিলাকত 'কেম্পু' নামৰ এবিধ লেওৰে স্বাভাৱিকভাৱে ৰঙা ৰং দিয়া হয়। বালগোপাল, লৱ-কুশ, কৃষ্ণ অভিমন্যু আদি চৰিত্ৰত গোঁফ নিদিয়াকৈ এই সৰল আঁচনিকেই অনুসৰণ কৰা হয়। অৰ্জুন, যুধিষ্ঠিৰ আদি বীৰত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰসমূহত ক'লা ৰঙৰ গোঁফ আঁকি দিয়া হয়, লগতে থুতুৰিত দাড়ি বুজাবলৈ ক'লা বা বগা ৰং দিয়া হয়। কৰ্ণ আৰু অন্যান্য চৰিত্ৰতো তাকেই কৰা হয়।

এই মৌলিক নক্সাটোৰ ভিতৰতে নানান ৰূপভেদ অনাটো সম্ভৱ। কিছুমান চৰিত্ৰৰ গোঁফ থাকে, দাড়ি নাথাকে; কিছুমানত দুয়োটা থাকে। যিটো আভাস সৃষ্টি হয় সি হ'ল এখন চেপেটা বৰ্গাকাৰ মুখৰ। ভয়ঙ্কৰ ভাৱ প্ৰদৰ্শনৰ সময়ত ভীম আদি চৰিত্ৰবোৰত অকল আঁকি দিয়া দাড়ি-গোঁফেই নাথাকে, তাৰ উপৰি উণ-সূতাৰ গোঁফ আৰু কাটি সজোৱা দাড়িও থাকে। কপালৰ তিলকৰ নক্সাও তেনেই সুকীয়া হয় আৰু প্ৰায়ে ই নাকৰ শিৰখিনি সামৰি লয়। সাহস আৰু ভয়ঙ্কৰতা বুজাবলৈ চকুৰ বগা অংশটোত ঠিক গালৰ হনুৰ ওপৰত দুয়োফালে সৰু ৰঙা নক্সা যোগ দিয়া হয়। অৰ্জুনৰ দৰে চৰিত্ৰই থুতৰিত লগোৱা ক'লা ৰঙৰ ঠাইত দশৰথ, ধৃতৰাষ্ট্ৰ আদি বয়সীয়া চৰিত্ৰসমূহে আঁকি দিয়া বগা গোঁফ আৰু উণৰ কৃত্ৰিম দাড়ি-গোঁফ লগায়।

গন্ধৰ্ব আদি অন্যান্য চৰিত্ৰৰ এটা বিশেষ অঙ্গ-সজ্জা আছে য'ত প্ৰতিটো চকুৰ চাৰিওফালে এটা ডিম্বাকৃতিৰ ৰঙা ৰূপৰেখা অঁকা হয় আৰু এই ডিম্বাকৃতিৰ ৰূপবন্ধৰ ভিতৰত বগা নক্সা কৰি দিয়া হয়।

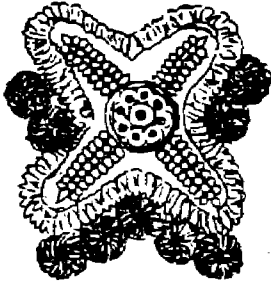
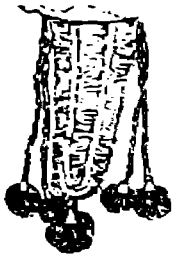
ৰাক্ষসৰ ক্ষেত্ৰত এই মৌলিক অঙ্গ-সজ্জাৰ ৰঙৰ সলনি হয়; ইয়াত থাকে ৰঙা আৰু সেউজীয়া। কথাকলিতো অশুভ আৰু বীৰত্বৰ ভাব বুজাবলৈ ৰঙাৰ প্ৰতীকটো অনুসৰণ কৰা কয়।

যক্ষগানত ৰঙা আৰু সেউজীয়া বা নীলাৰ সংযুক্তিয়ে ৰাক্ষসসকলৰ সাহসিকতা আৰু ভয়ঙ্কৰতাৰ ভাৱৰ আৰু ৰঙা আৰু ক'লাৰ সংযুক্তিয়ে তেওঁলোকৰ ভয়ঙ্কৰতা আৰু অশুভ ভাবৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। অৰ্ধৰাক্ষস বা অতিকায়ৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ অঙ্গ-সজ্জাত গাল আৰু হনুত এটা ডাঠ সেউজীয়া মৌলিক প্ৰলেপ আৰু কাণটাহা আৰু থুতৰিত উজ্বল ৰঙা প্ৰলেপ দিয়া হয়। চকুৰ ওপৰ আৰু তল-পতাত আৰু চকুৰ চাৰিওফালে ডাঠ ৰঙা ৰং দিয়া হয়। চকুৰ নোমৰ পোনে পোনে স্পষ্টভাৱে এডাল ক'লা ৰেখা অঁকা হয়। চেলাউৰিবোৰ ডাঠ কৰি আৰু ডাঙৰ কৰি দিয়া হয়। কপালৰ মৌলিক অঙ্গ-সজ্জা হ'ল সেউজীয়া বা নীলা আৰু ঠিক প্ৰতিটো চেলাউৰিৰ ওপৰত কপালত বগা বিন্দুৰ সমষ্টিৰে অঁকা পৰিধিৰ ভিতৰত একোটা ৰঙা বৃত্ত অঁকা হয়। ৰঙা আৰু বগা আঁকৰ 'তিলক'টো নাকৰ আগলৈকে আছে। ৰঙা আৰু নীলাৰ সংযুক্তি, ওপৰৰ স্তৰত এটা বিশেষ নক্সাৰে ৰঙা আৰু বগাৰ ব্যৱহাৰ আৰু বিৰাট চাৰিচুকীয়া ধৰণৰ গোঁফ —এই আটাইখিনি লগ লাগি এটা ভয়াবহ ভাৱাবেশৰ সৃষ্টি কৰে।

শূৰ্পনখা, বালী আৰু ভুলক ৰাজা আদি অন্যান্য চৰিত্ৰসমূহৰ অঙ্গ-সজ্জা জটিল আৰু অৰ্থপ্ৰদ। দৰাচলতে, যক্ষগানে অন্ততঃ আঠৰ পৰা দহ শ্ৰেণীৰ অঙ্গ-সজ্জা ব্যৱহাৰ কৰে আৰু এই সংখ্যা কথাকলিয়ে ব্যৱহাৰ কৰা সংখ্যাতকৈ ভালেখিনি সৰহ।

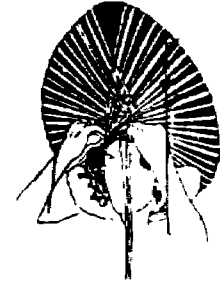
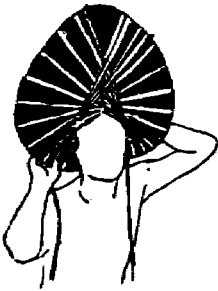
অঙ্গ-সজ্জাৰ বৈচিত্ৰ্যক যথাযথভাৱে পৰিপূৰণ কৰে অন্যান্য দিশত থকা 'আহাৰ্য'ৰ (বেশ-ভূষা আদি) একে সমানে প্ৰভাৱ-ক্ষম বৈচিত্ৰ্যই ঃ এই দিশবোৰ হ'ল শিৰোভূষণ, অলঙ্কাৰ, পৰিচ্ছদ আদি। বিভিন্ন ৰকমৰ শিৰোভূষণ, পৰিচ্ছদ আৰু অলঙ্কাৰৰ সহায়ত চৰিত্ৰৰ ধৰণ সযত্নে শ্ৰেণীবদ্ধ কৰা হয়।

সৰহভাগ চৰিত্ৰৰে মূল সাজটো সৰলঃ সেয়া হ'ল এটা ঢিলা নাইবা আঁট খাই ধৰা পায়জামা। 'ঋষি' আৰু স্ত্ৰীৰ বাহিৰে আন সকলো চৰিত্ৰই ইয়াক পিন্ধে। পায়জামা বা 'চুৰিদাৰ'টোৰ ওপৰেদি এখন ডাঙৰ ৰঙা-হালধীয়া আঁচ থকা জাতে-পাতে কৰ্ণাটক শাড়ী পিন্ধে। শাড়ীখন এনেদৰে মেৰিওৱা

হয় যে ভৰি দুখন মেলি দিওঁতে, ওপৰলৈ তোলোতে, জাপ মাৰোতে বা পাক দিওঁতে যিমান দূৰ সম্ভৱ লৰচৰ কৰিব পৰা হয়। গাৰ ওপৰত মূল সাজ হ'ল এটা দীঘল হাতৰ জেকেট চোলা। কোনটো চৰিত্ৰ ফুটাই তোলা হৈছে তাৰ ওপৰত চোলাটোৰ ৰং নিৰ্ভৰ কৰে। বিভিন্ন ৰঙৰ মাজেৰে চৰিত্ৰ'টোৰ ভাৱাবস্থা আৰু প্ৰধান চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰ আভাস দিয়া হয়। চোলাবোৰ পিছফালে খোলা নহয়; খোলা হোৱাটো পিছে কথাকলিৰ এটা বৈশিষ্ট্য। আকৌ, বালী বা হনুমানৰ চোলাৰ বাহিৰে আন চৰিত্ৰৰ চোলা নোমাল নহয়; পিছে কথাকলিত হয়। শাড়ী জেকেট চোলাৰ ওপৰেদি কঁকালত এখন টঙালি বা কমৰ-বন্ধ মৰা হয়। সৰু গাঁঠিত জুনুকা পিন্ধা হয়। কথাকলিত থকাৰ নিচিনাকৈ ইয়াত জলম আৰু লুকাই ৰখা আয়নাৰে সৈতে বৈ পৰা চাদৰ ('উত্তৰীয়') নাই। এই জেকেট চোলা আৰু তলৰ 'ধৃতী'ৰ ওপৰেদি ভালেমান বুকু-বৰি, কান্ধৰ অলঙ্কাৰ, কৰধনী আৰু পেটী পিন্ধি লোৱা হয়। এই আটাইবোৰ তৈয়াৰ কৰি লোৱা হয় পাতল কাঠেৰে আৰু তাত সোণালী, ৰঙা আদি ৰঙেৰে জকমকীয়াকৈ ৰং দি আয়না খুৱাই দিয়া হয়। বাল-গোপালসকলে জেকেটৰ ওপৰত অতি সৰল ধৰণৰ বুকু-বৰি পিন্ধে। নায়ক আৰু প্ৰতি-নায়কসকলে চাৰিটা জোং থকা তৰা আকৃতিৰ শকত বুকু-বৰি পিন্ধে (বাওঁহাতৰ নক্সা চাওক)। ৰাক্ষস আৰু দানৱসকলৰ বুকু-বৰিবোৰ দুডোখৰীয়া হয় আৰু সমগ্ৰ বুকু আৰু তলপেট আৱৰি থাকে, তাত চাৰিওকাষে ঘূৰণীয়া উণৰ জলম আঁৰি দিয়া হয় (সোঁহাতৰ নক্সা চাওক)।

টঙালিৰ পৰা সমুখৰ ফালে ভালেমান ৰচি আৰু সূতাৰে সৈতে চেপেটা চটা এটা থাকে। (বাওঁহাতৰ নক্সা চাওক) যক্ষগানত কান্ধ ঢাকনিবোৰ অধিক বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ হয়। ভীষ্ম, ধৰ্মৰাজা আদি চৰিত্ৰই বহুসংখ্যক শঙ্কু আকৃতিৰ টেমুনা থকা কান্ধ-ঢাকনি ব্যৱহাৰ কৰে। ৰাক্ষসবিলাকে প্ৰায় বৰ্বৰ নিচিনাকৈ কান্ধ-ঢাকনি ব্যৱহাৰ কৰে, কিন্তু এই ঢাকনিবিলাকৰে হওক বা আন বিলাকৰ হওক,কাম হ'ল চৰিত্ৰৰ আয়তন বৃদ্ধি কৰা। বাউসিত (যিখিনিত আহি কান্ধ-ঢাকনি শেষ হয়) বাজু বান্ধি দিয়া হয়। হাতৰ ঠাৰিত খাৰু, গেজেৰা আদি পিন্ধোৱা হয়। স্বাভাৱিকতে, সচৰাচৰ প্ৰচলিত ...টেই কাণ ঢকা কাঠৰ কাণ-ফুল থাকে আৰু গলপতা ধৰণৰ হাৰ আদি থাকে। সকলোখিনি লৈ এই সাজ-পাৰ জকমকীয়া আৰু চহকী, আৰু প্ৰতিটো সাজৰ ৰূপ, আকাৰ আৰু অভ্যন্তৰীণ নক্সাই এটা চৰিত্ৰক আনটোৰ পৰা পৃথক কৰে।

এই বেশ-ভূষা, অলঙ্কাৰ আৰু অঙ্গ-সজ্জাক যিটো আটাইতকৈ চকুত লগা বস্তুৱে নাটকীয়ভাৱে সাৰ্থক কৰি তোলে সেয়া হ'ল ইয়াৰ শিৰোভূষণ বা 'মুণ্ডাস্' আৰু 'মুণ্ডালে' (পোণপটীয়া অৰ্থ পাগুৰী)। আমি জানোঁ যে কথাকলিত নানা প্ৰকাৰৰ 'মুণ্ডি' পিন্ধা হয়। কিন্তু সেই আটাইবোৰ মুকুট বা শিৰোভূষণ (কিৰীটম্ আৰু 'কেশভাৰণ') যাক অভিনেতাজনে টুপীৰ নিচিনাকৈ পিন্ধি থয়। যদিও যক্ষগানত ক'নৰ-ৰাজা, হনুমন্ত, ৰাক্ষস আদি কিছুমান চৰিত্ৰই এইবোৰ পিন্ধে, নায়কসকলে, গন্ধৰ্বসকলে, কৰ্ণই, কৃষ্ণই আৰু বাল-গোপালে এক বিশদ পদ্ধতিৰে পাগুৰী বান্ধে : এইটো দেখাত এটা কিৰীটি বা পিন্ধি লোৱা উষ্ণীশ যেন লাগে, কিন্তু আচলতে ই পাগুৰীহে। পাগুৰীটো মেৰিওৱাৰ এক জটিল পদ্ধতি আছে। পোনতে, সৰহভাগ অভিনেতাৰ খোপা বান্ধি লোৱা দীঘল চুলি আছে

মূৰৰ পিছফালে বা একাষে থকা এই খোপাটোৱেই সমগ্ৰ শিৰোভূষণটোৰ ভাৰৰক্ষক বা লঙৰ হিচাপে কাম কৰে। খোপাটোৰ ওপৰেৰে মূৰত এখন ক'লা চাদৰ বন্ধা হয়। সাজ-পাৰৰ এই বিশেষত্বটো যক্ষগান, কথাকলি আৰু গধূৰ শিৰোভূষণ ব্যৱহাৰ কৰা অন্যান্য নাট্য-ৰীতিৰ উমৈহতীয়া বস্তু। প্ৰথমতে অভিনেতাজনে 'বোট্টু মুণ্ডালে' এটা কপালৰ অলঙ্কাৰ বান্ধি লয়। এয়া হ'ল সূতাৰে পিছফালে বান্ধি থোৱা মাজ-কপালৰ মূল অলঙ্কাৰ। তাৰ পিছত অভিনেতাজনে হয় সাজি থোৱা 'মুণ্ডাসু' (বা 'কিৰীট') নামৰ মুকুট নহ'লে 'কেদাগে মুণ্ডালে' বা পাগুৰীটো বান্ধে।

এক ধৰণৰ মুণ্ডাসু হ'ল ডাঠ কপাহী জৰী এককেন্দ্ৰিক বৃত্তৰ ধৰণে বান্ধি কৰা 'গোপুৰম্' আকৃতিৰ পাগুৰী। গজৰ পিছত গজ কপাহী জৰী এনে কৌশলেৰে লগোৱা হয় যে এটা সৰু বা ডাঙৰ কাঁচি জোন বা অৰ্ধ-বৃত্তৰ আভাস আহি পৰে। এই মূল গাঁথনিটো এটা ওখ পাগুৰীৰ দৰে দেখি। (বাওঁহাতৰ নক্সা চাওক।) অৱশ্যে এই আটাইবোৰ এখন ক'লা

কাপোৰেৰে ঢাকি দিয়া হয় আৰু প্ৰতি অনুষ্ঠানৰ আগতে এটা বহু সময় লগা পাগুৰী বান্ধি দিয়া হয়। ক'লা কাপোৰখনৰ ওপৰত কপালৰ কেন্দ্ৰৰ পৰা ব্যাসাৰ্ধৰ নিচিনাকৈ কম বহলৰ ফিটা বা ৰাংপতা লগাই দিয়া হয়। (সোঁহাতৰ নক্সা চাওক) শিৰোভূষণৰ এই অংশটোত এটা জটিল দীঘলীয়া প্ৰণালী, আৰু প্ৰতিজন অভিনেতাই বছৰ বছৰ ধৰি অভ্যাস কৰি এই কৌশল আয়ত্ত কৰে। কৃষ্ণ, বলৰাম আদিয়ে মজলীয়া আকাৰৰ 'মুণ্ডাসু'

পিন্ধে। কিন্তু কৰ্ণ, শল্য, প্ৰদ্যুম্ন আদিয়ে বৃহৎ অতিকায় মুণ্ডাসু পিন্ধে যিবোৰ দেখিবলৈ যিদৰে চমক লগা সেইদৰে বান্ধিবলৈ টানো। 'কিৰীট' অৰ্থাৎ মুকুট ধৰণৰেই হওক বা পাগুৰীৰ লেখীয়াকৈ বন্ধা ধৰণৰেই হওক, এই শিৰোভূষণবিলাকৰ ৰূপ, আকৃতি আৰু নক্সা বিৰাট আৰু জটিল, আৰু চৰিত্ৰসমূহৰ স্পষ্ট বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ সমল হিচাপেহে সেইবোৰৰ ব্যৱহাৰ হয়। (বাওঁহাতৰ নক্সা চাওক।)

শূৰ্পনখা, হনুমান, গৰুড় আৰু আন কিছুমান চৰিত্ৰই এনে একোটা শিৰোভূষণ ব্যৱহাৰ কৰে যি প্ৰতিজনৰ কাৰণে অনন্য। স্ত্ৰীচৰিত্ৰ, 'ঋষি' আদিয়ে স্বাভাৱিকতাপূৰ্ণ অঙ্গ-সজ্জা কৰে আৰু সৰল শিৰোভূষণ ব্যৱহাৰ কৰে। যক্ষগানে সঁচাকৈয়ে বেশ-ভূষা, অঙ্গ-সজ্জা আৰু শিৰোভূষণৰ এটা ৰূপাৰোপিত প্ৰণালী এনে নিখুঁত কৰি গঢ়ি তুলিছে যে সিয়েই যক্ষগানক এটা সুকীয়া শ্ৰেণীত স্থাপন কৰিছে। এই গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশটোৰ পূৰ্ণতৰ আলোচনা কৰিবলৈহ'লে এটা স্বতন্ত্ৰ অধ্যায়ৰ প্ৰয়োজন। ড° কে. এচ. কৰন্থে ইয়াৰ কিছু বৰ্ণনা দিছে।

যিয়েই নহওক, আনকি এই চমু বিৱৰণটোৱেও নিঃসন্দেহভাৱে প্ৰমাণ কৰিব যে দেখাত সৰল যেন লগা এই লোক-নাট্যটো এটা অতি উচ্চ বিকশিত কলা-ৰীতি য'ত বেশ-ভূষা, অঙ্গ-সজ্জা আৰু শিৰোভূষণৰ ভালেমান বিশদ আৰু জটিল পদ্ধতি প্ৰয়োগ কৰা হয়। আকৌ কথাকলিৰ লগত ইয়াৰ

সাদৃশ্য আৰু বৈসাদৃশ্যসমূহো সুস্পষ্ট। পুৰুষ চৰিত্ৰৰ মূল অঙ্গ-সজ্জাৰ কথাকলিতকৈ পৃথক কিয়নো ইয়াত সৎ চৰিত্ৰই কথাকলিৰ সেউজীয়া 'পচ্চ'ৰ ঠাইত ৰঙচুৱা-হালধীয়া ৰং ব্যৱহাৰ কৰে।

বিস্ময়জনক কথা যে যদিও 'বাচিক' আৰু 'আঙ্গিক' অভিনয় আদি নাট্য-কলাৰ আন আন দিশৰ ওপৰত নানা শাস্ত্ৰ আৰু বিধি-গ্ৰন্থ পোৱা যায়, কৰ্ণাটকতে হওক বা কেৰলতে হওক এতিয়ালৈকে এই নাট্য-ৰীতিসমূহৰ অঙ্গ-সজ্জাৰ কৌশলৰ বিষয়ে কোনো শাস্ত্ৰ বা বিধি-পুথি পোৱা হোৱা নাই। ভৰত মুনিয়ে তেওঁৰ গ্ৰন্থৰ এটা অধ্যায়ত এই বিষয়ে উল্লেখ কৰিছে য'ৰ পৰা আমি জানিবলৈ পাওঁ যে মুখত ৰং ঘঁহা হৈছিল আৰু বৰ্ণ-প্ৰতীক মানি চলা হৈছিল। আঞ্চলিক ভাষাসমূহত কোনো প্ৰামাণ্য শাস্ত্ৰ আৱিষ্কৃত হোৱা নাই। এই অঙ্গ-সজ্জা-কৌশলবোৰেও পুৰাণসমূহত আৰু চীন আৰু জাপানত থকা সমগোত্ৰীয় গ্ৰন্থসমূহত বিশেষকৈ চীনা অপেৰা আৰু জাপানী কাবুকিৰ বিষয়ে ৰচিত গ্ৰন্থসমূহত বৰ্ণ-প্ৰতীকৰ যিবোৰ বিৱৰণ আছে সেইবোৰ তুলনামূলক অধ্যয়নৰ আৱশ্যকতাৰ কথা দাঙি ধৰে।

কূটিয়ট্টম্ আৰু কথাকলিৰ নিচিনাকৈ যক্ষগানে চাৰি প্ৰকাৰৰ 'অভিনয়'ৰ সঙ্গতিপূৰ্ণ ভাৰসাম্য উদ্ভাৱন কৰি নাট্যশাস্ত্ৰৰ পৰম্পৰাকেই অনুসৰণ কৰিছে। সেই চাৰি প্ৰকাৰৰ অভিনয় হ'ল আবৃত্তি আৰু গীত ৰূপত গোৱা পদ আৰু বিশুদ্ধ গদ্য অংশৰে সৈতে 'বাচিক'; ৰূপাৰোপিত বুলন ('গতি')ৰ সুপৰিকল্পিত পদ্ধতিৰে সৈতে 'আঙ্গিক'ঃ ইয়াত এই 'গতি'বোৰক চৰিত্ৰ বা জন্তু বা পক্ষী বা মানৱীয় পৰিস্থিতি আৰু ভাৱাৱস্থা, তালৰ বিচিত্ৰ নক্সা আৰু গুচ্ছৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি শ্ৰেণীবদ্ধ কৰা হয়; বেশ-ভূষা, অঙ্গ-সজ্জা আৰু শিৰোভূষণৰ বিস্তাৰিত আৰু জটিল পৰম্পৰাৰে সৈতে 'আহাৰ্য'; আৰু নাটকখনৰ অন্তঃপ্ৰৱাহিত নৈতিক ভাৱ-ধাৰাৰ সূচনা কৰা 'সাত্ত্বিক'।

ইয়াত 'তাণ্ডৱ' আৰু 'লাস্য'ৰ উপাদানসমূহ আছে আৰু ইয়াৰ প্ৰৱেশ-প্ৰস্থানত, ইয়াৰ বিভিন্ন নৃত্যপদক্ষেপৰ নক্সাত, আৰু ভূমি-পৰিকল্পনাৰ সহায়েৰে কৰা ঘটনাস্থলী-নিৰ্ধাৰনত 'নাট্য-ধৰ্মী' পৰম্পৰাসমূহ অনুসৰণ কৰা হয়।

এই বিন্যাস-বদ্ধ আৰু ৰূপাৰোপিত বৈশিষ্ট্যসমূহ বিচাৰ কৰি চোৱাৰ পিছত যক্ষগানত প্ৰশিক্ষণবিহীন, অজ্ঞানীসুলভ আৰু স্বতঃস্ফূৰ্ত অৰ্থাৎ বিশুদ্ধ 'লোকায়ত' বুলি গণ্য কৰিব পৰা প্ৰায় একো বাকী নাথাকেগৈ। সঁচা, ইয়াত উচ্চ মাত্ৰাত শাস্ত্ৰীয় বুলি অভিহিত কূটিয়ট্টম্ বা কথাকলিৰ নিচিনা শৰীৰ কৌশল সামৰা বলিষ্ঠ প্ৰশিক্ষণ পদ্ধতি নাই। তথাপিও ইয়াত মঞ্চত অভিনয় কৰোঁতাজনৰ কাৰণে আৰু অনুষ্ঠান পৰিচালনা কৰোঁতা ভাগৱতাৰজনৰ কাৰণে ভালেমান বছৰ জোৰা প্ৰশিক্ষণৰ প্ৰয়োজন। এইদৰে এই নাট্য ৰীতিক অকল 'লোক' বা জনপ্ৰিয় বুলিলে ভুল আখ্যা দিয়া হ'ব। অৱশ্যে ই জন-আধাৰিত, কিয়নো কুৰি হেজাৰ বা তাতোকৈ সৰহ দৰ্শকে এই নাট্য প্ৰদৰ্শনী চায় আৰু তাত সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰে। এই অৰ্থত ই জনপ্ৰিয়ও, গ্ৰামাশ্ৰিতও। আমি এইদৰে এটা জাতে-পাতে ভাৰতীয় প্ৰপঞ্চ পাওঁ য'ত এটা কলা-ৰীতিয়ে গাঁৱৰ সামাজিক সাংস্কৃতিক পৰিমণ্ডলত অকৃত্ৰিমভাৱে অৱস্থিত হৈও শাস্ত্ৰীয়তাৰ সকলো উপাদান ৰক্ষা কৰে। পৃষ্ঠপোষকতা আৰু আনুষ্ঠানিক গাঁথনিৰ অভাৱ সত্বেও মৌখিক পৰম্পৰা, ভাগৱতাৰৰ সচলতা আৰু গাঁৱলীয়া সমাজৰ উৎসাহেই ইয়াক জীয়াই থকাৰ সমল দি আহিছে।

শেষত, কূটিয়ট্টমৰ দৰে যক্ষগানেও দৰ্শকৰ লগত দুখন তলত সংযোগ ৰক্ষা কৰে; এটাত জড়িত থাকে অতীত আৰু মহাকাব্য আৰু পুৰাণৰ চিৰায়ত বিষয়-বস্তুসমূহ, আৰু আনটোত থাকে হনুমনায়ক আৰু কোদাঙ্গিৰ দৰে চৰিত্ৰৰ উপস্থাপনৰ যোগেদি সমসাময়িক সামাজিক ব্যঙ্গ। আমি ইতিমধ্যে যক্ষগান, কূটিয়ট্টম্ আৰু কথাকলিৰ মাজৰ সংযোগ বিন্দুসমূহৰ উল্লেখ কৰিছোঁ। আমি যেতিয়া ভাগৱতমেলা আৰু ভামাকলাপমৰ বিচাৰ কৰিবলৈ ল'ম অন্ধ্ৰপ্ৰদেশ আৰু তামিলনাডুৰ সংলগ্ন

অঞ্চলবোৰৰ অন্যান্য ৰীতিবোৰৰ লগত যক্ষগানৰ ঘনিষ্ঠ আত্মীয়তা দেখিবলৈ পাম। অন্যান্য কর্ম-কাণ্ডমূলক, লোকায়ত আৰু জনজাতীয় ৰীতিৰ লগত ইয়াৰ আন্তঃ-সংযোগৰ আভাসো দিয়া হৈছে যদিও এই শেহতীয়া দিশটোৰ বিষয়ে গভীৰতৰ অধ্যয়নৰ প্রয়োজন আছে। যক্ষগান আৰু গোম্বেয়াট্ট বোলা পুতলা-ভাওনাৰ সম্পর্ক আটাইতকৈ ঘনিষ্ঠ। পুতলা-ভাওনাবিধে সাজ-পাৰ, অঙ্গ-সজ্জা, সাহিত্যিক ৰচনা আৰু আনুষঙ্গিক সঙ্গীত এই আটাইবোৰ বিষয়তে মানৱীয় নাট্যৰীতিটোক অনুসৰণ কৰে। এই পুতলাবোৰ গোটাকৈ সজা ত্রিমাত্রিক মূর্তি যিবোৰৰ কান্ধ, কিলাকুটি কঁকাল আৰু আঁঠুত লৰ-চৰ কৰাব পাৰি। চমুকৈ সেইবোৰে মানুহৰ যক্ষগানৰ চলনৰ সকলো নক্সাকে অনুসৰণ কৰে। আনকি সমগ্র ভাৰতীয় পৰম্পৰাতে ইয়াতকৈ অধিক নিবিড়ভাৱে সমান্তৰাল উদাহৰণ পাবলৈ টান।

নাট্য-ৰীতি হিচাপে যক্ষগানে সাম্প্রতিক কালতহে পণ্ডিত আৰু শিল্পীসকলৰ দৃষ্টি আকর্ষণ কৰিছে। ইয়াৰ ইতিহাস সুবিদিত আৰু কর্ণাটকৰ ভিতৰৰ আৰু ভাৰতৰ অন্যান্য ৰীতিৰ লগত ইয়াৰ সম্পর্কও ভ্রান্তিৰ উর্ধ্বত। আশা কৰা হৈছে যে ইয়াত আভাস দিয়া বিষয়কেইটাই এনে সর্বাদিশপূষ্ট অধ্যয়নৰ পাতনি হিচাপে কাম কৰিব।

ভাগৱতমেলা আৰু কুচিপুড়ি

অন্ধ্ৰপ্ৰদেশ আৰু তামিলনাডুত এনে ভালেমান নৃত্য-নাট্য ৰীতি প্ৰচলিত আছে যিবোৰক বিভিন্ন নামেৰে অভিহিত কৰা হয়—ভাগৱতমেলা, কুচিপুড়ি, ভামাকলাপম্, যক্ষগান, ইত্যাদি। অন্ধ্ৰপ্ৰদেশৰ ৱীথিনাটকম আৰু তামিলনাডুৰ তেৰুকূথুক আজি-কালি বাটৰ-নাট ৰীতি বুলি কোৱা হয়। ইয়াৰ উপৰি কেইবাটাও কুৰৱঞ্জি ৰীতিও আছে। এই ৰীতি আৰু ধাৰাবোৰৰ তালিকাখন আৰু দীঘলীয়া কৰিব পাৰি।

যদিও ইয়াৰ প্ৰতিটো ৰীতিৰে এটা নিজস্ব চৰিত্ৰ আছে কাৰণে প্ৰতিটোকে সুকীয়াকৈ বিচাৰ কৰিব পৰা যায়, তথাপি বিষয়-বস্তু আৰু সমলৰ ভালেখিনি উমৈহতীয়া ক্ষেত্ৰও আছে, আৰু সেই হেতুকে এই আটাইবোৰেই একেটা বৃহৎ পৰিয়ালৰ সদস্য হৈ পৰে।

এই আটাইবোৰ অন্ধ্ৰপ্ৰদেশ, তামিলনাডু আৰু কৰ্ণাটকত উদ্ভৱ হোৱা যক্ষগান নামৰ বৰ্গীয় সাহিত্যিক ধাৰাৰ অন্তৰ্গত। দৰাচলতে কৰ্ণাটকৰ যক্ষগানৰ ক্ষেত্ৰত যিমানখিনি কথা কোৱা হৈছে সেই আটাইখিনিকে অন্ধ্ৰপ্ৰদেশ আৰু তামিলনাডুৰ ঘটনা-প্ৰৱাহৰ বহল গাঁথনিৰ ভিতৰতহে চাব লাগিব। ঐতিহাসিকভাৱে এই কথাবোৰ ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত আছিল আৰু সম্ভৱতঃ একেটা সাহিত্যিক উৎসৰ পৰা বিভিন্ন ধৰণৰ নৃত্য-নাট্য পৰম্পৰা ওলাই আহিছিল। কৰ্ণাটকত ই সপ্তদশ শতিকাত এটা অতি স্পষ্ট ৰূপ ল'লে। পিছে তামিলনাডুৰ তাঞ্জোৰ জিলাৰ মেনাট্টুৰৰ ভাগৱতমেলা আৰু অন্ধ্ৰপ্ৰদেশত কুচিপুড়ি বোলা বৰ্গীয় নামেৰে জনাজাত ৰীতিটো পৰম্পৰৰ ভিতৰত ঘনিষ্ঠভাৱে সম্পৰ্কযুক্ত।

ৱীথিনাটকম্ আৰু তেৰুকূথুৰ দৰে সপ্তদশ আৰু অষ্টাদশ শতিকাৰ বাটৰ-নাট ৰীতিসমূহ অৰ্থনৈতিকভাৱে অনগ্ৰসৰ গোষ্ঠীসমূহৰ বিশেষ বিচৰণ-ক্ষেত্ৰ হৈ পৰিছিল; আজিও সেইবোৰৰ চৰিত্ৰ গ্ৰামীণ, আৰু সেইবোৰ অনুষ্ঠিত হয় ঘাইকৈ সমাজৰ অব্ৰাহ্মণ অংশৰ দ্বাৰা আৰু আনকি বিশেষ বিশেষ জনজাতিৰ দ্বাৰা। এই দুয়োটা ধাৰাৰ অভ্যন্তৰীন গাঁথনিলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে সিহঁতে আগতে উল্লেখ কৰা যক্ষগান বা ভাগৱতমেলাৰ বৰ্গীয় ধাৰাৰ সাহিত্যিক আৰ্হিকে অনুসৰণ কৰে। সেয়েহে আমি এই ৰীতিবোৰক এহাতে সাহিত্যিক, শাস্ত্ৰীয় আৰু পৌৰ আৰু আনহাতে লোকায়ত বা জনজাতীয় এনেধৰণৰ স্পষ্ট শ্ৰেণীত ভাগ কৰিব নোৱাৰোঁ। তামিলনাডু আৰু অন্ধ্ৰপ্ৰদেশত চলা কেইবা

প্ৰকাৰৰ কুৰৱঞ্জিৰ লগতে এই ৰীতিবোৰ অতি সুন্দৰকৈ আমাৰ এই অনুসিদ্ধান্তৰে উদাহৰণ দাঙি ধৰে যে, সাংস্কৃতিক ধাৰা সমূহত দুটা সমান্তৰাল প্ৰৱাহ চলিছিল। এটা আছিল কোনো এটা অঞ্চলৰ ভিতৰতে উলম্ব আয়তাকাৰ প্ৰৱাহ যʼত কিছুমান কলাগত অভিব্যক্তি সমাজৰ কোনো কোনো স্তৰ বা অংশৰ বিশেষ ক্ষেত্ৰ হোৱা সত্ত্বেও তাত ঊৰ্ধ্বমুখী বা নিম্নমুখী চলাচল ঘটিছিল। আৰু আনটো আছিল আনুভূমিক প্ৰৱাহ যʼত সমাজৰ সমগোত্ৰীয় কলাগত ধাৰাসমূহে বিভিন্ন অঞ্চলৰ, বিশেষকৈ সংলগ্ন ক্ষেত্ৰসমূহৰ ভিতৰত, অবিৰতভাৱে পাৰিস্পৰিক যোগাযোগ ৰক্ষা কৰিছিল।

দক্ষিণৰ ভৌগোলিক অঞ্চলৰ নৃত্য আৰু নৃত্য-নাট্যৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত আমি এই প্ৰপঞ্চটোৰ মোটামুটিকৈ তলত দিয়া ধৰণে বিৱৰণ দিব পাৰোঁ।

	অন্ধ্ৰপ্ৰদেশ	*তামিলনাডু*	*কৰ্ণাটক*	*কেৰল*
১। মন্দিৰ	দেৱদাসী অট্টম্	সাদিৰ নৃত্য	দেৱদাসী নৃত্য (মহীশূৰ শৈলী)	গৰ্ভগৃহত অষ্টপদীৰ গায়ন।
২। মন্দিৰ প্ৰাঙ্গন	যক্ষগান ভামাকলাপম্	যক্ষগান ভাগৱতমেলা	যক্ষগান	কুটিয়ট্টম্ কৃষ্ণাট্টম্ কথাকলি
৩। মন্দিৰ আৰু গাঁৱৰ মিশ্ৰ পৰিৱেশ	কুৰৱঞ্জি	কুৰৱঞ্জি	—	—
৪। বাটৰ-নাট	ৱীথিনাটকম্	তেৰুকুথু	—	ওত্তানথুল্লাল
৫। সম্প্ৰদায়গত নৃত্য	কুম্মি	কুম্মি	—	কাইকোট্টি কলি কুম্মি
৬। জনজাতীয় ৰীতি	মাথুৰী ইত্যাদি	কৰগম	কেইবাটাও	—
৭। কৰ্মকাণ্ডমূলক নৃত্য	—	কাৱাডি	নাগমণ্ডলম্ ভূতম্ কোলম্	পুলিয়াৰ কলি থেয়য়ম্ কোলম্ আদি কেইবাটাও ৰীতি

প্ৰতি অঞ্চলৰ ১-৬ সংখ্যক পদৰ কিছুমান উমৈহতীয়া বৈশিষ্ট্য আছে—সাহিত্যিক শব্দৰাজিতে হওক বা মানৱীয় চলাচলতে হওক বা সাঙ্গীতিক ধাৰাতে হওক। প্ৰথম শ্ৰেণীৰ আটাইবোৰ ৰীতিৰ সাহিত্যিক সমলৰ ভিতৰত নিবিড় আত্মীয়তা আছে, দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ ৰীতিসমূহৰ ভিতৰত আৰু বেছি আছে। বিশুদ্ধ নৃত্য আৰু নৃত্য-নাট্যৰ ধাৰাসমূহৰ ভিতৰত আন এক ধৰণে বৰ্গীকৰণ কৰিব পাৰি আৰু সেইবোৰৰ সাদৃশ্য-বৈসাদৃশ্যবোৰ চিহ্নিত কৰিব পাৰি। ইয়াত আমাৰ আগ্ৰহ অন্ধ্ৰপ্ৰদেশ আৰু তামিলনাডুৰ দুই-সংখ্যক শ্ৰেণীটোৰ প্ৰতি। আমি ইতিমধ্যে কুটিয়ট্টম, কথাকলি আৰু যক্ষগানৰ ভিতৰত সম্পৰ্কবোৰ দেখা পাইছোঁ। ইয়াৰ প্ৰথমটো নিজেই অকলে এটা সুকীয়া শ্ৰেণীৰ বস্তু, যদিও কৰ্মকাণ্ডমূলক নৃত্য আৰু মন্দিৰ-প্ৰাঙ্গনৰ নৃত্য-নাট্য দুয়োৰে লগত ইয়াৰ ওচৰ সম্বন্ধ আছে।

দ্বিতীয় বৰ্গৰ সকলো ৰীতিৰেই প্ৰথম চকুত লগা বৈশিষ্ট্য হʼল সেইবোৰৰ সাহিত্যিক আধাৰ। প্ৰকৃততে, নাট্য-ঐতিহাসিকসকলে এইবোৰৰ বিশুদ্ধ নাট্য-ৰূপ আৰু কৌশলৰ বিচাৰ কৰোঁতে এই মৌলিক বাস্তৱটোক সাধাৰণতে উপেক্ষা কৰিছে। এই নাট্যৰীতিসমূহ সাহিত্যিক সৃষ্টিৰ পৰাই জন্মলাভ

কৰিছে আৰু এইবোৰৰ নাট্য-দৃশ্যসজ্জাৰ এতিয়াও সংস্কৃত, মালয়লম, কন্নড় আৰু তেলুগু সাহিত্যৰ দ্বাৰা পৰিচালিত হৈ আছে। আকৌ সমসাময়িক নাটকীয় দৃশ্যসজ্জাৰৰ ভালেমান বিন্যাসগত বৈশিষ্ট্য সাহিত্যিক বিষয়-বস্তু, ৰীতি আৰু শৈলীৰ মাজত বিচাৰি উলিয়াব পাৰি। এই সাহিত্য কৃতিবোৰ যক্ষগান বোলা বৰ্গীয় নামেৰে জনাজাত সাহিত্য-ৰচনাৰ নাইবা ভাগৱতমেলা বা ভামকলাপম্ বোলা নাট্যৰীতিবোৰৰ উদ্ভৱ হোৱাৰ আগৰ যুগৰ।

সেইবাবে ভাগৱতমেলা ৰীতিয়েই হওক নাইবা ৱীথিনাটকম্ বা তেৰুকৃথুৰ দৰে বাটৰ-নাট ৰীতিয়েই হওক এই সমসাময়িক নাট্যৰীতিবোৰৰ বিচাৰ কৰাৰ আগতে তামিল আৰু তেলেগু সাহিত্যৰ ঘটনা-প্ৰৱাহৰ ওপৰত এটা বিহঙ্গম-দৃষ্টি দিয়াটো অতি প্ৰাসঙ্গিক কথা হ'ব।

ইতিমধ্যে তামিলৰ প্ৰাচীনত্ব আৰু মালয়লম, তেলুগু আৰু কন্নড়ৰ ওপৰত ইয়াৰ গভীৰ প্ৰভাৱৰ প্ৰতি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰা হৈছে। 'শিলাপ্পদিকৰম' আৰু 'মণিমেখলাই' এই সমস্ত অঞ্চলটোৰ উমৈহতীয়া সাহোন আছিল আৰু এই দুখনে অকল ভাষাসমূহৰ গঢ় লোৱাৰ যুগতে নহয়, সমগ্ৰ মধ্যযুগতো লেখক, কবি আৰু নাট্যকাৰসকলক প্ৰভাৱিত কৰি আছিল। কেৰলৰ নিচিনাকৈ আমি তামিলনাডুতো ঘুৰিৰ ফালেই সংস্কৃত আৰু তামিলৰ ভিতৰত হোৱা গতিশীল আন্তঃক্ৰিয়াৰ চিন দেখিবলৈ পাওঁ। সঁচাকৈয়ে তামিলৰ প্ৰথম ব্যাকৰণ 'তোলকাপ্পিয়াম'ত ইয়াৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ প্ৰমাণ আছে। ফলত এনে এটা ভাষাৰ উদ্ভৱ হ'ল যি সংস্কৃত আৰু তামিলৰ সংমিশ্ৰণ। কেৰলীয়সকলৰ দৰে তামিলীয়সকলেও ইয়াক 'মণিপ্ৰৱাল' বুলিছিল। এইদৰে সঙ্গম সাহিত্যৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশ, আৰু শৈৱ নায়ন্নাৰ আৰু বৈষ্ণৱ আলৱাৰ সকলৰ হৃদয়-নিঃসৰণৰ লগে লগে এনে এটা সমান্তৰাল ধাৰা বৈ আছিল য'ত সংস্কৃত সাহিত্যৰ পৰা অনুবাদ আৰু গ্ৰহণৰ মাজেদি তামিল সাহিত্য সমৃদ্ধ হৈ আছিল।

তামিলনাডুৰে কি দৰে বৌদ্ধ আৰু জৈন ধৰ্মৰ বিভিন্ন প্ৰভাৱ জীণ নিয়াইছিল তাৰ উদাহৰণ দাঙি ধৰে তামিলৰ লগত সংস্কৃতৰ আৰু পিছলৈ পালি আৰু প্ৰাকৃতৰ সংমিশ্ৰণে। সমান্তৰালভাৱে চলিছিল পৌৰাণিক কাহিনী আৰু পৌৰাণিক দেৱ-দেৱীয়ে দকৈ শিপোৱাৰ ঘটনাটো। উদাহৰণ স্বৰূপে, কপিলৰে 'পুৰম' কবিতাত প্ৰচলিত চাৰিগৰাকী দেৱতাৰ গীত গাইছে—শিৱ, বিষ্ণু, বলৰাম আৰু সুব্ৰমণ্য। 'পুতনসেনতনাৰ'-এ শিৱ, বিষ্ণু আৰু ব্ৰহ্মা এই ত্ৰিশক্তিৰ পূজা কৰিছে।

এই আটাইখিনি কাব্য-ৰচনা আৰু বিভিন্ন দেৱতাৰ প্ৰতি আগ্ৰহ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা, কিন্তু এই আটাইবোৰ লগ লাগিও 'তিৰুক্কুৰাল'ৰ সৰ্ব-গ্ৰাহী আৰু অন্তঃপ্ৰসাৰী প্ৰভাৱৰ সমান নহয়। ইয়াৰ চৰিত্ৰ মূলতঃ নীতিমূলক আৰু শিক্ষামূলক হ'লেও ইয়াত থকা চাৰিটাৰ ভিতৰত তিনিটা পুৰুষাৰ্থৰ চিত্ৰনৰ লগত তামিলনাডুত গঢ়ি উঠা নাট্য-পৰম্পৰাৰ কৌতূহলজনক সম্পৰ্ক আছে।

'তিৰুক্কুৰাল'ৰ ৰূপগত উপাদানসমূহে সঙ্গম সাহিত্যৰ প্ৰথাসমূহ গ্ৰহণ কৰি সেইবোৰক সাৰ্থকভাৱে প্ৰয়োগ কৰিছে। 'কমত্তুপ্পাল'ৰ তৃতীয় অংশত থকা প্ৰতিটো দ্বিপদী কলি একোটা নাটকীয় স্বগতোক্তি। এইবোৰ সঙ্গম সাহিত্যত থকা 'অকম' জাতীয় একে ধৰণৰ স্বগতোক্তিৰ অনুকৰণত লিখা। এই অংশটো তিনিটা বিভাগত বিভক্ত : প্ৰথম, স্ত্ৰীৰ উক্তি, দ্বিতীয়, পুৰুষৰ উক্তি; আৰু শেষত, স্ত্ৰী আৰু পুৰুষ উভয়ৰে উক্তি। এই দুই ধাৰাক সংযুক্ত কৰা অন্যান্য প্ৰথাও আছে। স্বাভাৱিকতে নাট্য-সাহিত্যৰ বিকাশত বিশেষকৈ সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিক জীৱনকলৈ ৰচিত পিছৰ নাটকসমূহত 'তিৰুক্কুৰল'ৰ নৈতিক সমলৰ প্ৰভাৱ পৰে। ইয়াত সেই বিষয়ে বিস্তাৰিত আলোচনা কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই।

আলৱাৰ আৰু নায়ন্নাৰসকলে, সকলো শ্ৰেণীৰ লোকক গভীৰভাৱে প্ৰভাৱিত কৰিছিল। তেওঁলোকৰ সকলোৱে নিজৰ নিজৰ কাব্যিক ৰচনাসমূহ গীতৰ আকাৰত গাইছিল আৰু সঙ্গীতৰ সুৰ

তেওঁলোকৰ ৰচনাসমূহৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ আছিল। এই প্ৰথাটোৱে স্বাভাৱিকতে অঞ্চলটোৰ নাট্য-ৰীতিসমূহক স্পৰ্শ কৰিছিল। এই কাব্যকৃতিসমূহৰ লগত নৃত্যৰ ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্কৰ কথাও সুবিদিত আৰু তাৰ বিষয়ে যথেষ্ট মন্তব্য কৰা হৈছে। আলৱাৰসকলে বহু সময়ত তেওঁলোকৰ ভক্তিৰ বাণীসমূহ হৃদয়ঙ্গম হোৱাকৈ থলুৱা শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছিল আৰু লোক-সঙ্গীতৰ সুৰত গীত গাইছিল। এইদৰে দেখা যায় যে আগৰ ছোৱাত ভাৰতৰ সকলো অংশৰ উমৈহতীয়া সাহিত্যিক ঐতিহ্যৰ ভূমিত দৃঢ়মূলতা থাকিলেও পিছৰ ছোৱাত প্ৰায়ে স্থানীয় আঞ্চলিক বিষয়-বস্তু আৰু জনপ্ৰিয় প্ৰকাশ-ৰীতি গ্ৰহণ কৰা হৈছিল। এটা চকুত লগা উদাহৰণ হ'ল অণ্ডল (বা আণ্ডেল) যি ঈশ্বৰ-প্ৰাপ্তিৰ বাবে মানৱ-হৃদয়ৰ আকূতি-বিষয়ক ভাৱ প্ৰকাশ কৰিবলৈ জনপ্ৰিয় মালিতা আৰু লোক-সাহিত্যৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল। আমি মনত ৰাখিব লাগিব যে আলৱাৰ আৰু নায়ন্নাৰসকলৰ ভূমিকা শ্ৰেণী-অন্তৰায় ভঙাৰ বাবে আৰু মৰ্য্যাদা-ক্ৰমযুক্ত বৰ্ণ-প্ৰথাৰ অসাৰতাৰ বাণী কঢ়িওৱাৰ বাবেও তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। এই বাণীসমূহ তেওঁলোকৰ সকলো কৰ্মতেই কেন্দ্ৰীয় বিষয়-বস্তু হিচাপে উপস্থিত।

ইয়াৰ আগৰ আন এটা যুগতো আমি নিজস্ব সত্তা ৰক্ষাৰ লগতে সৰ্বজনীনতা লাভ কৰাৰ একে ধৰণৰ এটা প্ৰক্ৰিয়া দেখিবলৈ পাওঁ। যি কাব্যক কেৰলীয়া কাব্য বুলিব পাৰি তাত লোক-পুৰাণ আৰু কিম্বদন্তীৰ ব্যৱহাৰ কৰাটো সাহিত্য-সৃষ্টিৰ এটা সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য। সামাজিক স্তৰসমূহ আৰু বিভিন্ন অঞ্চলৰ মাজত যোগাযোগ স্থাপন কৰিব পৰা এই ক্ষমতাটোৱেই ভাৰতীয় সাহিত্য সমূহক এক বিশেষ সৌৰভ আৰু স্বাদ প্ৰদান কৰে।

নৱম শতিকা মানলৈ সকলোবোৰ প্ৰভাৱ মিলি গৈ এটা শক্তিশালী সংহত প্ৰৱাহৰ সৃষ্টি হয়। তামিলনাডুত মহাকাব্য-ৰচোঁতা মহান কবি কম্বন এই সংশ্লেষণৰ দৃষ্টান্তস্বৰূপ। কিছুমান পণ্ডিতে তেওঁক দ্বাদশ শতিকাৰ বুলি ধৰে। আমি কেৰলৰ পৰম্পৰাৰ সন্দৰ্ভত তেওঁৰ কৃতিসমূহৰ উল্লেখ কৰিছোঁ। এইখিনি ক'লেই যথেষ্ট হ'ব যে যদিও ৰামৰ কাহিনীটো সুবিদিত আছিল, কম্বনে তাক বাল্মীকি ৰামায়ণৰ পৰা মৌলিকভাৱে ভিন্ন পথেৰে গতি কৰাইছিল। ৰামৰ চৰিত্ৰৰ ৰূপদানৰ উপৰিও তেওঁ ঘটনাৱলীত, বিশেষকৈ বালী আৰু সুগ্ৰীৱৰ ক্ষেত্ৰত, নানা পৰিৱৰ্তনৰ অৱতাৰণা কৰিছিল। এই পৰিৱৰ্তনসমূহ বহু পিছৰ কালত ভাগৱতমেলাৰ ৰীতিসমূহলৈ নিগৰি গৈছিল।

চোলসকলৰ ৰাজত্বকালত বিৰাট পৰিমাণৰ সাহিত্য-কৰ্ম সম্পাদিত হয়, আৰু ৰাম আৰু শিৱক কেন্দ্ৰ কৰি এক সমৃদ্ধ মহাকাব্য-ভাণ্ডাৰৰ উদ্ভৱ হয় দ্বাদশ আৰু ত্ৰয়োদশ শতিকাত। এই যুগৰ পিছত আন এটা যুগ আহে য'ত পট্টিয়টৰ দৰে নতুন কাব্যিক ৰীতি আৰু তেয়পানি আৰু তন্তুকমৰ দৰে নতুন পদ্য-ৰীতি জনপ্ৰিয় হয়।

ওপৰৰ কথাখিনিৰ পৰা বোধকৰোঁ এইটো স্পষ্ট হ'ব যে সংলগ্ন আন আন এলেকাত হোৱাৰ দৰে তামিল সাহিত্যয়ো নানান ধাৰা আৰু ৰীতিক লালন-পালন কৰিছিল। ইয়াৰে কিছুমানৰ সংস্কৃত সাহিত্যৰ লগত যোগ আছিল আৰু আন কিছুমান আছিল বিশুদ্ধভাৱে থলুৱা আৰু আঞ্চলিক। লোক-সাহিত্য আৰু লোক-পুৰাণ আৰু কিম্বদন্তীয়ে নাটকীয় আৰু কাব্যিক ভাষাৰ গঢ় দিয়াত গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল। 'শৈৱসিদ্ধান্ত'ৰ প্ৰাচীনতম কৃতি 'তিৰুবুন্তিয়াৰ' লোকগীতৰ ৰূপত ৰচিত। এই ক্ষেত্ৰতো সাহিত্যিক শব্দ-ৰাজি সুৰত বন্ধা হৈছে। এই পৰম্পৰাটো সকলো অঞ্চলতে শক্তিশালী আৰু প্ৰৱল, মহান দাৰ্শনিক তত্ত্ববোৰ আৰু ৰহস্যবাদী অভিজ্ঞতাবোৰক সৰল ভাষাৰ আৱৰণ দি পৰিচিত সুৰত বন্ধা হৈছিল যাতে জনসাধাৰণে সেইবোৰ মন্দিৰ-প্ৰাঙ্গণত শুনিব পাৰে। চতুৰ্দশ শতিকাৰ কবি তত্ত্বৰায়াৰে এনে বহুত লোকগীত ৰচনা কৰিছিল। পুৰাণৰ কাহিনীকো নাটকীয় ৰূপ দি মন্দিৰৰ ভিতৰত বা সমুখত পৰিৱেশন কৰা হৈছিল। বহু সময়ত উচ্চ আৰু গুৰু-গম্ভীৰ ধৰণৰ কাব্য আৰু

তাৰ দাৰ্শনিক বিষয়-বস্তুক সামাজিক উদ্দেশ্যৰ বাবে হাস্যৰসেৰে কোমলাই লোৱা হৈছিল। এইদৰে আমি পাওঁ যে ভাৰতীয় সমাজৰ বিভিন্ন গোষ্ঠীৰ মাজৰ তথাকথিত বিচ্ছিন্নতাৰ ভিতৰতে অন্তৰ্নিহিত যোগাযোগৰ পথো আছিল। এই যোগাযোগৰ এটা বাহন আছিল নাট্য-মঞ্চ যি আটাইতকৈ শক্তিশালী আৰু কাৰ্য্যক্ষম বুলিও প্ৰমাণিত হৈছিল। ইয়াত মহান মহাকাব্যদুখন আৰু পুৰাণৰ কাহিনীবোৰক জনপ্ৰিয় ৰূপ দিয়া হৈছিল আৰু নিমাখিত লোক-কবিতাক ৰহস্যময়তাৰ উচ্চ স্তৰলৈ উন্নীত কৰা হৈছিল। এই যোগাযোগ অবিৰতভাৱে চলিছিল আৰু ই পৰম্পৰক সমৃদ্ধ কৰিছিল।

তেলুগু প্ৰভাৱ, বা আৰু শুদ্ধকৈ কব লাগিলে, তাঞ্জোৰলৈ প্ৰব্ৰজন কৰা তেলুগুসকলে, এইদৰে যিখন সাৰুৱা ভূমিত প্ৰৱেশ কৰে তাত বহু শতাব্দীৰ পৰা বিচিত্ৰ ধাৰা আৰু ৰীতি পয়োভৰেৰে বৰ্তি আছিল। ভাগৱতমেলাৰ বিশেষ ৰীতিটোৱে পিছে মাত্ৰ দুটা অঞ্চলৰ আন্তঃ-ক্ৰিয়াৰ ফলতহে জন্ম লয়— একে অঞ্চলৰ বিভিন্ন স্তৰৰ মাজৰ আন্তঃ-ক্ৰিয়াৰ ফলস্বৰূপে নহয়, যদিও পিছৰ বস্তুটোও অনুপস্থিত নাছিল।

নায়ক আৰু মাৰাঠী ৰজাসকলে সঙ্গীতজ্ঞসকললৈ আগবঢ়োৱা পৃষ্ঠপোষকতাৰ ফলত ভাগৱতমেলাৰ উপৰিও 'কীৰ্তনই' নামৰ ৰীতিৰো উদ্ভৱ হয়। ইয়াৰ ৰচনাসমূহত ভগৱানৰ গুণ-গান গোৱাটো চলি থাকে যদিও লগতে ৰজাসকলৰ প্ৰশস্তিও গোৱা হয়। গুণ-গৰিমাৰ পুনৰাবৃত্তিমূলক উল্লেখকে 'ৰাকুপ্পু' বোলা হৈছিল; পাছলৈ ই এবিধ সাঙ্গীতিক ৰচনাৰ নাম হয়গৈ। তামিলত নাটকীয় উদ্দেশ্যত 'কীৰ্তনই'ক কামত লগোৱাৰ আটাইতকৈ সফল প্ৰচেষ্টাটো আছিল অৰুণাচল কবিৰ। তেওঁ 'ৰামনাটক-কীৰ্তনই'ত ৰামায়ণক নাট্যৰূপ দিছিল আৰু ইয়াৰে সৰহখিনি গীত ৰূপত গোৱা হৈছিল। পিছত আন বহুতো কবিয়ে কবিতা আৰু সঙ্গীতৰ সংমিশ্ৰণ ঘটা এই ৰীতিটো অনুসৰণ কৰে। কীৰ্তনইত উনৈশ শতিকাত ঘটা এটা উদ্ভাৱন হ'ল কলাক্ষেপম্ নামৰ বিশুদ্ধ একান্ত-বচন। এইদৰে সঙ্গীত আছিল সাহিত্য-ৰচনাৰ বাবে অপৰিহাৰ্য আৰু দুয়োটাই নাট্যৰূপত ব্যৱহৃত হৈছিল।

নতুন তেলুগু-আধাৰিত নাট্য প্ৰযোজনাৰ প্ৰকৃতিৰ সম্পূৰ্ণ অৰ্থ অনুধাৱন কৰিবৰ বাবে ওপৰত বৰ্ণোৱা তামিল সাহিত্যৰ বৈশিষ্ট্যবোৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ। এইটো পৰিষ্কাৰ হ'ব লাগে যে একেবাৰে গুৰিৰ পৰাই যদিও সাহিত্যিক শব্দ আৰু সাঙ্গীতিক ধ্বনি পৰস্পৰৰ পৰা স্বতন্ত্ৰ নাছিল, পৰৱৰ্তী মধ্যযুগত প্ৰকাশৰ বাবে কবিতাই ক্ৰমে বেছিকৈ সঙ্গীতৰ গাত ভেজা দিবলৈ ধৰে। এই পৰিস্থিতিত স্বাভাৱিকতে সোমায় নাটকীয় উপস্থাপনা, ছন্দ আৰু নৃত্য-সুলভ কবিতা সৃষ্টিৰ প্ৰচেষ্টা। এইদৰে সাহিত্যিক–নাট্য সাঙ্গীতিক-নাট্যলৈ ৰূপান্তৰিত হোৱাৰ ধৰণটো ভাৰতৰ বহু ঠাইতে একেই।

আমি এতিয়া ভাগৱতমেলাৰ কথালৈ ঘূৰি আহি এইখিনি পুনৰাবৃত্তি কৰি লওঁহঁক যে পঞ্চদশ–ষষ্ঠদশ শতিকামানতে তামিলনাডুত সাহিত্যিক ঐতিহ্যৰ অন্তৰ্গত আছিল (ক) সঙ্গম-সাহিত্য (খ) সন্ত-কবিসকল (গ) সংস্কৃত সাহিত্যৰ ওপৰত আধাৰিত মঞ্চ-নাট্য-ৰীতিসমূহ (ঘ) ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতৰ পাঠসমূহ (ঙ) লোক-কবিতা, যাক সুৰেৰে গোৱা হৈছিল আৰু (চ) কীৰ্তনই ৰীতিৰ আৰম্ভণিৰ সময়সমূহ।

ঠিক এইটো পৰিস্থিতিৰ মাজলৈকে অন্ধ্ৰপ্ৰদেশৰ এটা অভিবাসীৰ দল তাঞ্জোৰত সোমায়হি। ইয়াতে ষোড়শ শতিকাৰ আগভাগত সাহিত্য–ৰীতি আৰু নাট্য-শৈলী হিচাপে ভাগৱতমেলা, বা আৰু সঠিকভাৱে ক'বলৈ হ'লে, যক্ষগান বোলা ৰীতিটো গঢ় লৈ উঠে। ইয়াৰ বিকাশক তেলুগু সাহিত্যৰ বিকাশৰ পৰা পৃথক কৰি চাব নোৱাৰি। দৰাচলতে তামিলনাডুৰ ভাগৱতমেলা হ'ল তাঞ্জোৰত তেলুগু পুষ্পৰ প্ৰস্ফুটনস্বৰূপ। সেইবাবে তামিল সাহিত্যৰ বহুত পণ্ডিতে ইয়াক তামিল কলা-ইতিহাসৰ এটা দিশ বুলি গণ্য নকৰাটোকে ঠিক কৰিছে।

যিয়েই নহওক, যিহেতু সমসাময়িক ভাগৱতমেলা আৰু ভৰতনাট্যম্ পৰম্পৰৰ ওপৰত নির্ভৰশীল, সেয়ে তেলেগু প্রব্রজনৰ আগতে তামিলনাডুত কি প্রচলিত আছিল তাক উপেক্ষাও কৰিব নোৱাৰি আৰু এই প্রব্রজনক অকল এটা সংলগ্ন অঞ্চললৈ তেলুগু সম্প্রসাৰণ বুলিও ল'ব নোৱাৰি। নায়ক ৰজাসকলৰ তলত আৰু পিছলৈ মাৰাঠা শাসকসকলৰ পৃষ্ঠপোষকতাত তাঞ্জোৰৰ দৰবাৰসমূহত কি ঘটিছিল সেয়া তামিলনাডুলৈ তেলুগু প্রব্রজন আৰু এশ বছৰমান পিছত তেলুগুসকলৰ প্রত্যাৱর্তনৰ ফলশ্রুতি।

ক্রিয়া-প্রক্রিয়াৰ এই আকর্ষণীয় ইতিহাস বর্ণনা কৰাৰ আগতে তেলুগু সাহিত্যত চমুকৈ পাক এটা মৰা লাভজনক হ'ব। তেনে কৰিলে বুজা যাব কেনেকৈ এই দুটা অঞ্চলৰ সাহিত্য আৰু নাট্য-ধাৰাসমূহে ইটোৱে-সিটোক প্রভাৱিত কৰাটো ইমান স্বাভাৱিক আৰু যুক্তিসন্মত আছিল। ইয়াৰ ফলত এনে এটা ধাৰাৰ উদ্ভৱ হ'ল যি ভাগৱতালুসকলৰ সহায়ত বাধাহীনভাৱে বিয়পি গ'ল। এই ভাগৱতালুসকল হৈছে দৃষ্টিগ্রাহ্য উপস্থাপনৰ মাজেৰে সাহিত্যিক কথা কঢ়িয়াই নিয়া চলমান বাহন।

আমি তেলুগু ভাষাৰ মূল সম্পর্কে জানো। লিপিৰ সাক্ষ্যৰ পৰা তেলুগুটো ৬০০-৮০০ খ্রীষ্টাব্দৰ ভিতৰত স্পষ্টকৈ দ্রাবিড় গোষ্ঠীৰ ভাষাৰ পৰা ওলোৱা ভাষা বুলি স্থিৰ কৰিব পাৰি। ৮০০-১০০০ খ্রীষ্টাব্দৰ ভিতৰত এনে বহু কাব্যিক ৰচনা ওলায় যিবোৰত বৈশিষ্ট্যপূর্ণ কন্নড় আৰু তেলুগু ছন্দৰ ব্যৱহাৰ হয়। দুর্ভাগ্যবশতঃ এই সাহিত্যৰ ইমানেই সামান্য অংশ ৰৈছে গৈ যে এই ৰচনাসমূহৰ ৰূপ কি আছিল তাক পুনর্নির্মাণ কৰাটো সম্ভৱপৰ নহয়। যি কি নহওক, এইটো বুজা যায় যে তেলুগু আদি কবি নান্নয়ে একাদশ শতিকাত তেওঁৰ 'মহাভাৰত'ৰ পাঠটো লিখাৰ আগতেই সমল আহৰণ কৰিব পৰাকৈ যথেষ্ট শকত সাহিত্যিক ৰচনা-সম্ভাৰ আছিল। যদিও ৰজা ৰাজাৰাজা নৰেন্দ্রৰ (খ্রীঃ ১০২২-১০৬৩) অনুৰোধত 'মহাভাৰত'ৰ অনুবাদ–কার্যটো সম্পাদিত হৈছিল, এই অসম্পূর্ণ সাহিত্য-কৃতিখন পঢ়িলে পৰিষ্কাৰ কৈ বুজা যায় যে ৰচয়িতাজন কেইবাখনো পুৰাণ আৰু ইতিহাসৰ লগত পৰিচিত আছিল আৰু সংস্কৃত আৰু তেলুগু উভয়তে তেওঁৰ সমান পাৰদর্শিতা আছিল। তেওঁৰ আদিপর্ব, সভাপর্ব আৰু বনপর্বৰ অনুবাদ মাত্র আক্ষৰিক নহয়। কবি গৰাকীয়ে আঙ্গিক আৰু বিষয়-বস্তু উভয়তে যথেষ্ট স্বাধীনতা লৈছে, কিছুমান ঘটনা বাদ দিছে আৰু আন কিছুমান যোগ দিছে। তেওঁৰ অনুবাদ ব্যাসৰ চেতনাৰ লগত মিলি যোৱা বিধৰ হ'লেও কিছুমান ক্ষেত্রত তাৎপর্যপূর্ণভাৱে ভিন্নমুখী হৈছে। তাৰে এটা হ'ল বৈদিক ধর্মৰ সমর্থন কৰা নীতিশিক্ষামূলক আৱেশ, যিটো মূলত নাই। তেওঁৰ কাব্যখন তেওঁ 'চম্পু' ৰীতিত ৰচনা কৰে; এই ৰীতিটো গদ্য আৰু পদ্যৰ সংমিশ্রণ। তেওঁৰ শব্দৰাজি নতুন আৰু সজীৱতাদায়ক আৰু ইমান প্রভাৱক্ষম যে বহুত পৰৱর্তী লেখকে তেওঁৰ আর্হি ল'বৰ চেষ্টা কৰিছিল। মহাভাৰতৰ বাহিৰেও কেইবাখনো পুৰাণ, বিশেষকৈ ব্রহ্মানন্দ পুৰাণখন তেলুগুত সন্নিবিষ্ট কৰাৰ কৃতিত্ব নান্নয়ৰ। নান্নয়ৰ অসম্পূর্ণ ৰচনাখন ত্রয়োদশ শতিকাত তিক্কানাই (১২২০—১৩০০খ্রীঃ) সম্পূর্ণ কৰে; কিন্তু মাজৰ সময়ছোৱাত আন নানা কবিয়ে নতুন নতুন বিষয়–বস্তু আৰু আঙ্গিক আয়ত্ত কৰি তেলুগু সাহিত্যিক সমৃদ্ধ কৰে। ইয়াৰ ভিতৰত কবিও আছিল, অলঙ্কাৰ-শাস্ত্রীও আছিল। মল্লিয়ৰচন আছিল 'কবিজ্ঞানৰয়ম্' বোলা তেলুগুৰ প্রথম অলঙ্কাৰ-সম্পর্কীয় পুথিৰ গ্রন্থকাৰ। নন্নেচোড় 'কুমাৰসম্ভৱ'ৰ এখন অনুবাদৰ ৰচক আছিল। সৰস্বতী মহল গ্রন্থাগাৰত এখন হাতেলিখা পুথি আৱিষ্কাৰ হোৱাত সম্প্রতি কিছুমান পণ্ডিতে যদিও গ্রন্থকাৰজন দ্বাদশ শতিকাৰ নহৈ দশম শতিকাৰ বুলি মত প্রকাশ কৰিছে, 'কুমাৰসম্ভৱ'খনৰ শৈলী আৰু শব্দৰাজিয়ে এই সিদ্ধান্তৰ পিনেই নির্দেশ কৰে যে এনে কুন্দত-কটা ভাষা ব্যৱহাৰ হোৱাৰ আগতে তেলুগু কবিতা নিশ্চয় ভালেমান দিন ধৰি প্রচলিত হৈ আছিল। আমাৰ কাৰণে যিটো প্রাসঙ্গিক সেয়া হ'ল এয়ে যে

মহাকাব্য দুখন আৰু সংস্কৃত সাহিত্যৰ কাব্য উভয়ে দ্বাদশ শতিকা মানলৈ তেলুগু দেশত শিপাই লৈছিল। তাতোকৈ ডাঙৰ কথা, 'মাৰ্গী' আৰু 'দেশী' বোলা দুটা ৰীতিয়ে নিজা নিজা বিশিষ্ট সত্তা লাভ কৰিছিল আৰু কবিসকলে সেই বিষয়ে উত্তপ্ত বিতৰ্কত অৱতীৰ্ণ হৈছিল। আমি জানোঁ যে 'মাৰ্গী'-'দেশী' বিতৰ্ক অন্যান্য কলাৰ ক্ষেত্ৰতো সক্ৰিয় হৈ পৰিছিল আৰু 'সঙ্গীত ৰত্নাকৰ'ৰ ৰচক সাৰঙ্গদেৱকে ধৰি 'সঙ্গীত' আৰু 'নাট্য'ৰ টীকাকাৰ আৰু লেখকসকলে এই বিষয়টোৰ প্ৰতি যথেষ্ট মনোযোগ দিছিল। 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ অন্যান্য টীকাকাৰসকলে সকলো সময়তে 'মাৰ্গী' আৰু 'দেশী'ৰ অৱধাৰণালৈ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছিল। নান্নয়ৰ অসমাপ্ত ৰচনা তিক্কানা আৰু এৰ্ৰানাই সমাপ্ত কৰে : তেওঁলোকে মহাভাৰতৰ বাকী থকা পৰ্বকেইটা অনুবাদ কৰে। যদিও নান্নয়ৰ দৰে তিক্কানায়ো সংস্কৃত আৰু তেলুগুৰ ব্যৱহাৰ অব্যাহত ৰাখে, তথাপি তেওঁ স্পষ্টভাৱে তেলুগুৰ প্ৰতি পক্ষপাতিত্ব দেখুৱাইছিল। তেওঁৰ পূৰ্ব্বসূৰীৰ নিচিনাকৈ তেৰোঁ আক্ষৰিক অনুবাদ নকৰি নৱীন সৃষ্টিহে কৰিছিল আৰু তাৰ মাজেৰে তেওঁ তেলুগু সাহিত্যক নতুন নাটকীয় শক্তিমত্তা আৰু মৰ্য্যাদা দান কৰিছিল। এৰ্ৰাণা বা এৰ্ৰা প্ৰাগাদাই (১৩০০-১৩৮০ খ্ৰীঃ) তেওঁৰ ৰচনা 'হৰিবংশ' আৰু 'নৰসিংহ পুৰাণ'ত প্ৰবন্ধ-ৰীতি প্ৰয়োগ কৰি তেলুগুক আৰু অধিক সমৃদ্ধ কৰে। তেওঁ ৰামায়ণৰ এক অনুবাদ ৰচনা কৰে বুলিও প্ৰসিদ্ধি আছে, কিন্তু দুৰ্ভাগ্যৱশতঃ সেইখন লুপ্ত হৈছে। একে সময়ৰে কেতনই 'দশকুমাৰ চৰিত' আৰু 'মিতাক্ষৰ'ৰ অনুবাদ কৰে।

দ্বাদশ শতিকাত শৈৱ সাহিত্যৰ এটা থূলো পোৱা যায় আৰু সেই সময়ত মল্লিকাৰ্জুন পণ্ডিতাৰাধ্য (খ্ৰীঃ ১১৫০) আৰু যথাৱেক্কুল অন্নময়ৰ দৰে অতি বিৰাট কবি আছিল : তেওঁলোক ক্ৰমে 'শিৱতত্ত্বসাৰম' আৰু 'সৰ্বেশ্বৰ শতকম' গ্ৰন্থৰ ৰচক। পালকুৰিকি সোমনাথে ১২০০ আৰু ১২৪০ খ্ৰীষ্টাব্দৰ ভিতৰত প্ৰচুৰ অৱদান আগবঢ়ায় আৰু তেওঁৰ অন্যান্য কৃতিৰ ভিতৰত 'বাসৱপুৰাণ' আৰু 'পণ্ডিতাৰাধ্য চৰিত'ক এতিয়াও অসাধাৰণ বুলি বিবেচনা কৰা হয়। দুয়োখন 'দেশী দ্বিপদী' ছন্দত ৰচিত।

মহাভাৰত আৰু শৈৱ সাহিত্যৰ বিপৰীতে ৰামায়ণৰ কাহিনীয়ে ১২৪০ খ্ৰীষ্টাব্দৰ পৰা ১৩২৬ খ্ৰীষ্টাব্দৰ ভিতৰৰ সময়ছোৱাত তেলুগু লেখকসকলৰ কল্পনাক আলোড়িত কৰে; এই সময়ছোৱাতে 'কাব্য'খনৰ আধাৰত ৰচিত ভালেমান কবিতা আৰু ইয়াৰ নানান সংস্কৰণ ওলাবলৈ ধৰে। এই সময়ছোৱাত ওলোৱা ৰামায়ণৰ বহুবোৰ অভিযোজনা আৰু সঠীক সংস্কৰণৰ ভিতৰত আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ দুখন হ'ল 'ৰঙ্গনাথ ৰামায়ণ' আৰু 'ভাস্কৰ ৰামায়ণ'। 'ৰঙ্গনাথ ৰামায়ণ'খন কিছুমানৰ মতে গোণ বুদ্ধ ৰেড্ডিৰ ৰচনা। যদিও এই পাঠসমূহৰ গ্ৰন্থকাৰত্ব আৰু সঠিক ৰচনা-কাল লৈ প্ৰচুৰ মতভেদ আছে, তথাপি এইটো পৰিষ্কাৰ যে এইবোৰ সুস্পষ্ট তেলুগু পাঠ আছিল আৰু সময়ৰ প্ৰয়োজন আৰু ৰচোঁতাৰ প্ৰতিভা অনুসৰি সেইবোৰত বহুত ঘটনা পৰিৱৰ্তন আৰু ৰূপান্তৰ কৰা হৈছিল, বাদ দিয়া হৈছিল আৰু যোগ দিয়াও হৈছিল। সেইবোৰ কম্বনৰ ৰামায়ণতকৈ সম্পূৰ্ণ বেলেগ আছিল। এইটোও পৰিস্কাৰ যে এই পাঠবিলাক সৰ্বসাধাৰণৰ কাৰণে ৰচিত হৈছিল যাতে সেইবোৰ পঢ়িবও পাৰি আৰু আবৃত্তি কৰিবও পাৰি। সেইবোৰত অতি বিচক্ষণতা আৰু নমনীয়তাৰে 'চম্পু' ৰীতি ব্যৱহৃত হৈছিল। আমি এই কথাটোও মনত ৰাখিব লাগিব যে এই পাঠবোৰ 'পম্পা' ৰামায়ণৰ কন্নড় পাঠৰ প্ৰায় এশ বছৰৰ পিচত ওলায়। সাম্প্ৰতিক ভাগৱতমেলাৰ বহুত কাহিনী আৰু ঘটনাৰ গুৰি মূল সংস্কৃত উৎসতকৈ মহাভাৰত, ৰামায়ণ আৰু পুৰাণৰ এই তেলুগু পাঠসমূহত বিচাৰি উলিয়াব পাৰি। ইয়াত কৰ্ণাটক, অন্ধ্ৰপ্ৰদেশ আৰু তামিলনাড়ুৰ মাজৰ এটা সক্ৰিয় যোগাযোগৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়।

ত্ৰয়োদশৰ পৰা ষোড়শ শতিকাৰ ভিতৰত সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী চহকী আৰু বাৰেবৰণীয়া, এই সয়ছোৱাত কেতন (১২০০-১২৫০ খ্ৰীঃ), মৰণ মঞ্চন (আনু. ১৩০০ খ্ৰীঃ), নচন সোম আৰু

মাদিকি সিংগন (১২৪০ খ্ৰীঃ) আদিৰ দৰে লেখকৰ আৱিৰ্ভাৱ ঘটে। তেওঁলোকে 'প্ৰবোধচন্দ্ৰোদয়', 'কাদম্বৰী', 'মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ' আদি সংস্কৃত সাহিত্যৰ নানান কৃতিৰ পৰা কৰা অনুবাদ আৰু অভিযোজনাৰ মাজেদি তেলুগু সাহিত্যলৈ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ অৱদান আগ বঢ়ায়। ভাগৱতমেলা আৰু কুচিপুড়িৰ জনপ্ৰিয় কাহিনী 'ঊষা পৰিণয়ম্' নচন সোমানৰ 'উত্তৰ হৰিৱংশ'ৰ এটা অংশ। প্ৰায় এই সময়তে 'পঞ্চতন্ত্ৰ'খন তেলুগুলৈ অনুবাদ কৰা হৈছিল। এনেকুৱা সময়তে 'মঞ্জৰী' নামৰ 'দেশী' ছন্দত কিছুমান জনপ্ৰিয় মালিতাৰ ৰীতিৰ বিকাশ হয়। এই ছন্দত 'পলনতি ৱীৰচৰিতম্' ৰচোঁতা শ্ৰীনাথ (১৪০০ খ্ৰীঃ) 'ক্ৰীড়াভিৰামম্' বা 'ৱীথিনাটকম্' বোলা আন এখন গ্ৰন্থৰো প্ৰণেতা; এই গ্ৰন্থত ৱাৰাঙ্গলৰ সামাজিক জীৱন বাস্তৱতাৰে চিত্ৰিত হৈছে। সংস্কৃত সাহিত্যৰ ওপৰত গভীৰ নিৰ্ভৰশীলতা আৰু জনপ্ৰিয় শব্দাৱলীৰ ব্যৱহাৰৰ ওচৰা-ওচৰিকৈ বিখ্যাত তল্লপক অন্নামাচাৰ্য্যৰ দৰে পঞ্চদশ শতিকাৰ গীত-ৰচকসকল ওলায়। অন্নামাচাৰ্য্যৰ সংস্কৃত আৰু তেলুগুত প্ৰায় ৩০,০০০ গীত লিখে। অন্নামাচাৰ্য্য কবি আৰু সঙ্গীতজ্ঞ দুয়োটা আছিল আৰু কাবিক শব্দৰাজি বিশেষ সুৰ-সঞ্চাৰেৰে গোৱাৰ পৰম্পৰাটো তেওঁৰে উদ্ভাৱন বুলি কোৱা হয়। তেওঁ 'সঙ্কীৰ্তন লক্ষণম'ৰো প্ৰণেতা আছিল। তাত একোটি ভক্তি-কবিতা একোটা বিশেষ ৰাগত বন্ধা হৈছে। আৰু শেষত, বাম্মেৰচ্ পোতনৰ (পঞ্চদশ শতিকা) 'ভাগৱতম্'খনো আছিল।

ওপৰৰ কথাখিনিৰ পৰা ওলাই পৰিব যে ষোড়শ শতিকামানলৈ তেলুগু লেখকসকলে অকল সংস্কৃত সাহিত্যৰ পৰাই সমল আহৰণ কৰা নাছিল, লগতে বিভিন্ন ৰচনা-ৰীতি আৰু সৃষ্টি-ধাৰাৰ সৈতে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাও কৰিছিল। এইবোৰৰ ভিতৰত আছিল পোনপটীয়া গদ্য আৰু সংস্কৃত ছন্দৰ পৰা আৰম্ভ কৰি তেলুগু 'দেশী' ছন্দ আৰু লিখিত আৰু গেয় কবিতালৈ।

ষোড়শ শতিকাৰ পৰা 'প্ৰবন্ধ'ই গা কৰি উঠে সম্ভৱত : গীত–গোৱিন্দৰ প্ৰভাৱৰ নিমিত্তে। কিছুমান সমালোচকে মত প্ৰকাশ কৰাৰ দৰে কবিতা আৰু সঙ্গীতৰ মিলন ঘটোৱা এই প্ৰৱণতাটোক সাহিত্যত অৱক্ষয়ৰ আৰম্ভণি বুলি ধৰিব নালাগে। বাস্তৱিকতে এইটো মনত ৰাখিব লাগিব যে ভাৰতীয় সাহিত্যত শুনা (সেয়ে, গোৱা আৰু নচা) কবিতা আৰু লিখা (সেয়ে, পঢ়া আৰু চোৱা) কবিতাৰ পৰম্পৰা আছিল দুটা সমান্তৰাল ধাৰা; মাত্ৰ কোনো কোনো সময়তহে এটা আনটোতকৈ অধিক জনপ্ৰিয় হৈছিল। পৰৱৰ্তী মধ্যযুগত আগৰ এটা পৰম্পৰাকে গীত ৰূপে গোৱা কথাৰ মাজেৰে নতুন প্ৰাণ-শক্তি দান কৰি তাক পুনৰুজ্জীৱিত কৰি তোলা হৈছিল যেন লাগে। এইটো জনা কথা যে ভাৰতৰ অন্যান্য ঠাইত (বিশেষকৈ পুব অঞ্চলৰ পিনে) 'প্ৰবন্ধ'ৰ প্ৰচলন আছিল। অন্ধ্ৰ প্ৰদেশত কৃষ্ণ দেৱৰায় (ষোড়শ শতিকা) আৰু তেওঁৰ সমসাময়িক অষ্টদিগ্‌গজসকলৰ দিনত ই আদৰ্শ কলা-ৰীতি হৈ উঠে। অষ্টদিগ্‌গজসকলৰ প্ৰত্যেকে একোজন বহুপ্ৰসূ লেখক আছিল। ভালেমান বিষয়-বস্তু পুৰাণসমূহৰ পৰা লোৱা হৈছিল যদিও আন ভালেমান আকৌ মৌলিকো আছিল; মিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ পদ ৰূপত লিখা একোটা বৰ্ণনামূলক কাহিনীৰে প্ৰতিটো ৰচনা চিহ্নিত। এইবোৰৰ ভিতৰত আছিল নান্দী তিম্মানৰ 'পাৰিজাতহৰণম্' য'ত তেওঁ সত্যভামাৰ চৰিত্ৰটো সৃষ্টি কৰে। সত্যভামা শ শ বছৰ ধৰি অন্ধ্ৰপ্ৰদেশৰ ভামাকলাপমৰ নায়িকা হৈ আহিছে। জনপ্ৰিয় 'ৱেমনশতকম'ৰ লেখক আছিল ৱেমন, যি তেওঁৰ কবিতাবোৰ শ্ৰোতাৰ বিশাল সমাৱেশত আবৃত্তি কৰিছিল।

পাঁচ শ বছৰৰ এই বিৰাট নিসৰ্গ-চিত্ৰৰ পটভূমিতহে আমি একাদশ শতিকাত জন্ম পাই ষোড়শ আৰু সপ্তদশ শতিকাৰ পূৰ্ণ-প্ৰস্ফুটিত হোৱা তেলুগু সাহিত্যৰ যক্ষগান ৰীতিৰ বিচাৰ কৰিব লাগিব। মালিতা ৰীতিসমূহ, 'চম্পূ', 'শতক' আৰু 'দেশী' ছন্দসমূহ, বিশেষকৈ দ্বিপদী, আৰু সাঙ্গীতিক শৈলী আৰু তাত্ত্বিক ৰচনাৰ বিৰাট বৃদ্ধি— এই আটাইবোৰে যক্ষগান বোলা বিশেষধৰণৰ নাট্য-ৰীতিক

(মৌখিক পৰম্পৰাক ইয়াক এতিয়া ভাগৱতমেলা বা ভামাকলাপম্ আদি বোলা হয়) বিকাশত বৰঙণি যোগায়। ইয়াত আছিল 'ইতিহাস', পুৰাণ, 'কাব্য' আৰু ভক্তি-গীতিৰ বিষয়-বস্তুসমূহক পৰিৱেশন কৰাৰ অৰ্থে গদ্য, আবৃত্তি, গেয় কথা আৰু মূকাভিনয়— এই আটাইবোৰকে একেলগ কৰাৰ আত্ম-সচেতন প্ৰচেষ্টা। এই বস্তুবোৰ ইতিমধ্যে জনসাধাৰণৰ স্বীকৃত ঐতিহ্য হৈ পৰিছিল। ৰঘুনাথ নায়ক আৰু তেওঁৰ পুত্ৰ বিজয় ৰাঘৱ নায়কৰ (১৬০০-১৬৭৩ খ্ৰীঃ) পৃষ্ঠপোষকতাত তেলুগু সাহিত্যৰ এটা নতুন দক্ষিণী শৈলী-গোষ্ঠীৰ আবিৰ্ভাৱ হয়। 'প্ৰবন্ধ' 'দ্বিপদী', 'কাব্য' আৰু শেষত যক্ষগান তাঞ্জোৰৰ ৰাজসভাত আটাইতকৈ জনপ্ৰিয় কলা-ৰীতি ৰূপে গঢ় লৈ উঠে।

প্ৰসিদ্ধ যক্ষগান-লেখকসকলৰ ভিতৰত আছিল কোনেতি দীক্ষিতচন্দ্ৰ যি 'বিজয়ৰাঘৱ কল্যাণম্' নামৰ এখন সুন্দৰ মঞ্চনাট্য-ৰচনা (ছন্দোময় গদ্যাংশ, পদ্য আৰু নাচিব পৰা গীতেৰে সৈতে) প্ৰণয়ন কৰে। পশুপুলেতি ৰঙ্গজাম্মা নামৰ মহিলা লেখিকা এগৰাকীয়ে 'মন্নৰুদাসৱিলাসম্' আৰু 'ঊষাপৰিণয়ম্' এই দুখন প্ৰবন্ধ লিখে; প্ৰথমখনত যক্ষগান ধৰণৰ গীতি-নাট্য ৰীতি গ্ৰহণ কৰা হৈছে আৰু আঠোটা ভিন ভিন্ ভাষা ব্যৱহৃত হৈছে। 'ঊষাপৰিণয়ম্'খন যদিও অসম্পূৰ্ণ হাতে-লিখা পুথিৰ ৰূপত পোৱা গৈছে, সেইখনেই এই বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত আধাৰিত অন্যান্য ভাগৱতমেলা নাটকৰ ভিত্তিৰ যোগান ধৰিছে। ইয়াৰ আগতে আছিল ১৫৬৮ খ্ৰীষ্টাব্দত 'সুগ্ৰীৱৱিজয়ম্' লিখোঁতো কুণ্ডুকুৰু ৰুদ্ৰকবি আৰু 'গজেন্দ্ৰমোক্ষম্' 'ৰুক্মিনীকৃষ্ণ বিৱাহম্' আৰু 'জানকীপৰিণয়ম্' ৰচোঁতা ৰজা ৰঘুনাথ নায়ক। তেওঁৰ পুতেক বিজয়ৰাঘৱ নায়কেও 'ৰঘুনাথাভ্যুদয়ম' নামৰ যক্ষগান ধৰণৰ এখন সঙ্গীতধৰ্মী নাটক ৰচনা কৰিছিল। এই লেখকসকলৰ সমসাময়িক আৰু উত্তৰসূৰী বহু ৰচয়িতাই যক্ষগান নাটক লিখি ভাগৱতমেলা আৰু অন্ধ্ৰ যক্ষগানৰ পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰলৈ অৰিহণা যোগায়। এই নাটকবিলাকৰ ভিতৰত লেখতলবলগীয়া হ'ল 'গোৱৰ্ধনধাৰণম্', 'ৰুক্মিণীকল্যাণম', 'সত্যভামাৱিৱাহম্', 'ৰাধা-মাধৱম্', 'ঊষাপৰিণয়ম্', 'কংসবিজয়ম্' ইত্যাদি।

এই আটাইবোৰ চিহ্নিত হৈছে উচ্চ পৰ্যায়ৰ নাটকীয় দক্ষতাৰ দ্বাৰা। ইয়াত বিভিন্ন মাধ্যমৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে কিন্তু সদায় মঞ্চৰ পিনে চকু ৰখা হৈছে। এই ক্ষেত্ৰত তেলুগু লেখসকলক সংস্কৃত নাট্যকাৰসকলৰ প্ৰকৃত উত্তৰাধিকাৰী আছিল। তেওঁলোকে মঞ্চৰ বাবে নাটক লিখিছিল আৰু সাহিত্যিক সৃষ্টিতে নিজকে আৱদ্ধ ৰখা নাছিল।

তাঞ্জোৰৰ একোজিতৰ (১৬৭৮-১৭১২) পুত্ৰ সহজ বা সহ মহাৰাজ অকল মহান সঙ্গীতজ্ঞই নাছিল, লগতে 'কিৰাতৱিলাসম্', 'গঙ্গা-পাৰ্বতী,' 'কৃষ্ণৱিলাসম্', 'জলক্ৰীড়া' আদিৰ দৰে যক্ষগান নাটকৰো ৰচয়িতা আছিল। যক্ষগান সাহিত্যৰ ৰচনাৰ কাহিনী অষ্টদশ শতিকাৰ শেষৰ পৰা আৰম্ভ কৰি উনবিংশ শতাব্দীলৈকে বিস্তৃত। এনে ধাৰণা হয় যে তামলিনাডুৱে অন্ধ্ৰপ্ৰদেশৰপৰা অহা অভিবাসীসকলক সাৰুৱা ভূমি দান কৰিছিল য'ত তেওঁলোকে গীতৰূপে গোৱা আৰু নচা এই নাটকবোৰ সৰহভাগ ৰচনা কৰিছিল।

কিন্তু বাহ্যিক আৰু অভ্যন্তৰীণ সাক্ষ্যৰ পৰা ওলাই পৰে যে তেলুগু সাহিত্য, বিশেষকৈ 'প্ৰবন্ধ' আৰু যক্ষগান ৰীতিসমূহ, ষোড়শ, সপ্তদশ আৰু অষ্টদশ শতাব্দীত অন্ধ্ৰ ভূমিৰ পৰা তাঞ্জোৰ আৰু কৰ্ণাটকলৈ গতি কৰে আৰু সেইবোৰ ঠাইত সি এটা সাহিত্যিক সৃষ্টি-ধাৰা আৰু নাটকীয় কাব্যৰূপত সমৃদ্ধি লাভ কৰে। অন্ধ্ৰভূমিৰ পৰা তীৰ্থ নাৰায়ণ যোগী তাঞ্জোৰলৈ প্ৰব্ৰজন কৰে, আকৌ পিছৰ পালত যক্ষগান অন্ধ্ৰপ্ৰদেশলৈ ঘূৰি আহে। তাত ই কুচিপুড়ি ব্ৰাহ্মণসকলৰ বিশেষ অধিকাৰ ক্ষেত্ৰ হৈ পৰে আৰু সেই ৰূপতে আজিও চলি আছে।

এইদৰে আমি অষ্টাদশ আৰু উনবিংশ শতাব্দীৰ দুটা সমান্তৰাল বিকাশ দেখিবলৈ পাওঁ; এটা তাঞ্জোৰ আৰু কৰ্ণাটকত তেলুগু সাহিত্যৰ লগত জড়িত, আৰু আনটো অন্ধ্ৰপ্ৰদেশৰ নাট্যানুষ্ঠানৰ লগত জড়িত। এই দুয়োটা সমসাময়িক।

'কৃষ্ণলীলাতৰঙ্গিণী'ৰ ৰচক তীৰ্থনাৰায়ণ যোগীক আজি যক্ষগান নামৰ সাহিত্য-ৰীতিতকৈ পৃথক ভাগৱতমেলা, ভামাকলাপম্ আৰু কুচিপুড়িৰ নাট্যৰীতিসমূহৰ জনক বুলি গণ্য কৰা হয়। তেওঁৰ পূৰ্বসূৰী অন্নাচাৰ্য্যৰ নিচিনাকৈ তেওঁৰ দৃঢ় বিশ্বাস আছিল যে নাট্যৰীতিসমূহ হ'ল সাধনাৰ বাহন আৰু সঙ্গীত, নৃত্য আৰু 'অভিনয়'ৰ মাজেৰে পৰিৱেশিত হ'লেহে লিখিত শব্দই পৰিপূৰ্ণতা পায়। তেওঁ আৰম্ভ কৰা পৰম্পৰাসমূহ তেওঁৰ অনুগামীসকলে তাঞ্জোৰত আগুৱাই লৈ যায় আৰু ইপিনে সিদ্ধেন্দ্ৰ যোগী নিজে অন্ধ্ৰলৈ উভতি যায়।

তীৰ্থনাৰায়ণ যোগীৰ অনুগামীসকলৰ ভিতৰত আটাইতকৈ প্ৰসিদ্ধ আছিল ৱেঙ্কটৰমণ শাস্ত্ৰিয়াৰ। তেওঁ বাৰখন নাটক ৰচনা কৰে। আজি ভাগৱতমেলা পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰৰ সাৰ-বস্তু বুলি পৰিগণিত এই নাটকবোৰৰ ভিতৰত আছে 'প্ৰহলাদ', 'মাৰ্কণ্ডেয়', 'ঊষা', 'ৰুকমাঙ্গদা', 'হৰিশ্চন্দ্ৰ', 'গোল্লভামা' 'সীতাকল্যাণম্', 'ৰুক্মিণীকল্যাণম্', 'ধ্ৰুৱ', 'কংসবধ', 'সাৱিত্ৰীবৈভৱম্' আৰু 'বাণাসুৰৱধম্'। পূৰ্বৰ যক্ষগানৰ প্ৰত্যক্ষ উত্তৰাধিকাৰী এই নাটকবোৰ আনি তাঞ্জোৰৰ ওচৰ-পাজৰৰ গাওঁবিলাকত বিশেষকৈ মেলাট্টুৰ, শূলমঙ্গলম্, ঊথুকদ, সলিদমঙ্গলম্, নেল্লুৰ আৰু থেপ্পেৰামা নাল্লুৰত অনুষ্ঠিত হয়। আশানুৰূপভাৱে আগৰ যক্ষগানৰ বিষয়-বস্তুসমূহ আৰু পুৰাণৰ কাহিনীসমূহ ইয়াতো প্ৰধান অনুপ্ৰেৰণাৰ উৎস হৈ আছে।

মেলাট্টুৰত ভৰতম্ নাৰায়ণস্বামী আৰু বালু ভাগৱতাৰে এই পৰম্পৰাটোৰ বিকাশক আগবঢ়াই নিয়ে। কৃষ্ণ আয়াৰ আৰু ড০ ভি. ৰাঘৱনৰ দৰে পণ্ডিত আৰু বিজ্ঞ ব্যক্তিয়ে এই শতিকাৰ ত্ৰিশ আৰু চল্লিশৰ দশকত এই নিস্তেজ হৈ পৰা কলা-ৰীতিটোক প্ৰচুৰ উৎসাহ আৰু মননশীল পথনিৰ্দেশ দিয়ে, আৰু আজি ই নতুনকৈ স্বীকৃতি লাভ কৰিছে।

তীৰ্থনাৰায়ণ যোগী মেলাট্টুৰলৈ গুচি যোৱাৰ পিছত অন্ধ্ৰপ্ৰদেশত পৰম্পৰাটো ভঙ্গ হৈ যোৱা নাছিল। তাত সাহিত্য, সঙ্গীত আৰু নৃত্যৰ পূৰ্বৰ সমৃদ্ধ পৰম্পৰাসমূহ পয়োভৰেৰে বৰ্তি আছিল। দ্বিতীয় সোমেশ্বৰৰ 'অভিলাষিতাৰ্থ চিন্তামণি', জয়াপ্পা নায়কৰ 'নৃত্তৰত্নাৱলী', কুমাৰগিৰি ৰেড্ডিৰ 'ৱসন্তৰাজীয়ম্' আৰু পেদাকোমতি ৱেমাৰ 'সঙ্গীত চিন্তামণি' প্ৰভৃতি শাস্ত্ৰ পুথিয়ে ভালেমান ব্ৰাহ্মণ নাট্যাচাৰ্যৰ বিচক্ষণ নিৰ্দেশনাত এই অঞ্চলত প্ৰচলিত বিভিন্ন সঙ্গীত আৰু নৃত্য ৰীতিৰ সাক্ষ্য দাঙি ধৰে। পলকুৰিকি সোমনাথে তেওঁৰ 'পণ্ডিতাৰাধ্য চৰিত'ত অন্ধ্ৰত প্ৰচলিত থকা বিভিন্ন সঙ্গীত আৰু নৃত্য ৰীতিৰ সুস্পষ্ট বিৱৰণ দিছে। আন কিছুমান প্ৰত্নলেখ আৰু স্থাপত্যভিত্তিক সাক্ষ্যই আমাক 'বলিপীঠ'ৰ অস্তিত্বৰ কথা কয়। মন্দিৰবিলাকৰ নন্দীৰ ঠিক পিছতে থকা এই শিলচটাৰ ওপৰত দেৱদাসীয়ে 'আৰাধনা নৃত্য' পৰিৱেশন কৰিছিল। 'নৃত্তৰত্নাৱলী'য়ে ইয়াৰে কিছুমান নাচৰ বিৱৰণ দিছে।

দেখা যায় যে যাক কুচিপুড়ি বোলা হয় তাৰ সম্পৰ্ক আছে মধ্যযুগৰ 'দেশী' ৰীতি বুলি অভিহিত লিখিত ৰচনাৰ লগত আৰু মন্দিৰৰ কৰ্ম-কাণ্ডৰ সতে ঘনিষ্ঠভাৱে জড়িত বিশুদ্ধ নৃত্য-ৰীতিৰ লগত। এই নৃত্য-ৰীতি সমূহৰ বিষয়ে প্ৰচুৰ সাহিত্যগত, লিপিভিত্তিক আৰু প্ৰত্নতাত্ত্বিক সাক্ষ্য আছে। দেৱদাসীসকলে মন্দিৰত নৃত্য পৰিৱেশন কৰিছিল আৰু তেওঁলোকৰ নৃত্য-ভঙ্গিমা মন্দিৰৰ প্ৰাচীৰত ৰক্ষিত হৈছিল। কুচিপুড়ি ব্ৰাহ্মণ বালকসকলে গাঁৱৰ চত্বৰত ভ্ৰাম্যমান দল গঢ়ি তুলিছিল। তেওঁলোকৰ পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰ নিৰ্ধাৰিত হৈছিল সমসাময়িক ধৰ্মীয় উপাসনা-গোষ্ঠী আৰু সমাজিক আন্দোলনৰ দ্বাৰা। এইদৰে আৰম্ভণিতে কাহিনী বিলাকে 'শৈৱপুৰাণ'সমূহক কেন্দ্ৰ কৰি, আৰু বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ বিৰাট

প্লাৱনৰ পিছত 'ভাগৱতপুৰাণ'ৰ জনপ্ৰিয় কাহিনীবোৰক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ় লৈছিল। ইয়াৰে কিছুমান কাহিনী মেলাট্টুৰ পায়গৈ। মেলাট্টুৰৰ পৰা সিদ্ধেন্দ্ৰযোগী ঘূৰি আহি তেওঁৰ গুৰু তীৰ্থনাৰায়ণ যোগীৰ ওচৰত কুচিপুড়িৰ শিক্ষা গ্ৰহণ কৰে। কোৱা হয় যে, তেওঁ তেওঁৰ গুৰুৰ গাত ভগৱান কৃষ্ণই নচা দেখিবলৈ পায় আৰু কিম্বদন্তীমতে ভগৱানে নিজেই তেওঁক 'পাৰিজাতহৰণম'ৰ কাহিনী ৰচনা কৰিবলৈ আদেশ দিয়ে— যদিহে তেওঁ মোক্ষ বিচাৰে। এইদৰে আদেশ পাই তেওঁ নাটকখন ৰচনা কৰে আৰু তাৰ পিছত অভিনেতা বিচাৰি ওলাই কুচিপুড়ি গাৱঁত দুজনক পায়গৈ। তেওঁ ল'ৰা দুজনক কুচিপুড়িৰ 'প্ৰধান আকৰ্ষণ' ভামাকলাপমৰ উপস্থাপনৰ প্ৰশিক্ষন দিয়ে। সিদ্ধেন্দ্ৰযোগীয়ে পোৱা এই দৈৱ-নিৰ্দেশৰ কাহিনী অকল যক্ষগানৰ সাহিত্য-ৰীতিৰ পটভূমিত নলৈ সন্ত কবিসকলৰ সবাতোকৈ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কৰ্মৰাজিৰ পটভূমিত লৈহে বুজিবৰ চেষ্টা কৰিব লাগিব। যি সময়ত কিছুমান ভাগৱতাৰে মেলাট্টুৰলৈ প্ৰব্ৰজন কৰিছিল ঠিক সেই সময়তে এই কৰ্মৰাজিয়ে গা কৰি উঠিছিল। এই ভাগৱতাৰসকলৰ ভিতৰত আছিল স্তম্ভসদৃশ ক্ষেত্ৰাঙ্গ যাৰ ঘৰ আছিল কুচিপুড়িৰ পৰা মাত্ৰ দুমাইল আঁতৰত অৱস্থিত থুৱৰা গাৱঁত। তেৱোঁ তাঞ্জোৰলৈ ভ্ৰমণ কৰিছিল আৰু থুৱৰা গোপাল 'পদম'বোৰক 'সাত্ত্বিকাভিনয়'ত উপস্থাপন কৰিছিল। গতিকে, সিদ্ধেন্দ্ৰযোগীয়ে যে প্ৰতিভা বিচাৰি কুচিপুড়ি গাৱঁলৈ আহিছিল তাত আচৰিত হ'বলগীয়া একো নাই। এই সময়তে বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ সম্প্ৰসাৰণে শীৰ্ষবিন্দু পাইছিলগৈ আৰু দেশৰ অন্যান্য অংশবোৰ ৰামদাস, তুকাৰাম, মীৰা আৰু চৈতন্যৰ গীতেৰে ৰজনজনাই আছিল। 'পাৰিজাতহৰণম'খন আছিল এই উচ্ছ্বসিত ধৰ্মীয় আন্দোলনৰ আন এক প্ৰগাঢ় নিদৰ্শন। অৱশ্যে আধেয় আৰু আংগিকত সিদ্ধেন্দ্ৰযোগীয়ে তেওঁৰ পূৰ্বৰ সময়ৰ বা তেওঁৰ সহযোগীসকলৰ দ্বাৰা ৰচিত সাহিত্যিক যক্ষগানৰ গীতি অনুসৰণ কৰিছিল, নাট্যখনৰ সাফল্য এনে ধৰণৰ হৈছিল যে তেওঁ কুচিপুড়ি, গাঁৱৰ ব্ৰাহ্মণ পৰিয়ালসকলক প্ৰতিটো পৰিয়ালৰ অন্ততঃ এজন পুৰুষ সদস্যই জীৱনত এবাৰ সত্যভামাৰ ভাও ল'ব বুলি প্ৰতিজ্ঞা কৰিবলৈ মান্তি কৰাইছিল। এই কলাৰ প্ৰতি নিজকে উৎসৰ্গা কৰা ব্ৰাহ্মণ পৰিয়ালবিলাকৰ উদ্দেশ্য ১৬৭৫ চনত গোলকুণ্ডাৰ নৱাবৰ হতুৱাই কুচিপুড়ি গাঁওখন অগ্ৰহাৰ গাঁও হিচাপে দান কৰি তাম্ৰপত্ৰ দিয়াবলৈকো তেওঁ সক্ষম হৈছিল। আজি কুচিপুড়িৰ পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডৰত সিদ্ধেন্দ্ৰ যোগীৰ অনুগামীসকলে ৰচনা কৰা প্ৰায় তেৰখন নাটক আছে। ইয়াৰে কিছুমানৰ বিষয়-বস্তু মেলাট্টুৰৰ ভাগৱতমেলাৰ সৈতে একে আৰু আন কিছুমানৰ সুকীয়া। দুয়োবিধেই অৱশ্যে ইয়াৰ আগৰ পৃষ্ঠাসমূহত উল্লেখ কৰা যক্ষগানৰ নাটকসমূহৰ ওপৰত ভালেখিনি ভেজা দিয়া।

এইদৰে আমি পাওঁ যে দৰবাৰী সাহিত্যিক নাটক ভক্ত আৰু যোগীসকলৰ ওচৰ পায় গৈ আৰু তেওঁলোকে এই লিখিত পৰম্পৰাটোক মৌখিক পৰম্পৰালৈ ৰূপান্তৰিত কৰে। দুয়োটা পৰম্পৰাই অৱশ্যে নিজৰ ভিতৰত গভীৰ আত্মীয়তা ৰক্ষা কৰি চলিছিল। নাটকীয় আধেয়খিনি লিখিত নাট্যৰূপৰ সহায় নোহোৱাকৈ পুৰুষানুক্ৰমে মুখে মুখে চলি আহিছিল। মেলাট্টুৰ আৰু কুচিপুড়ি উভয়তে এই প্ৰথাৰ প্ৰচলন অব্যাহত ৰখাৰ দায়িত্ব বহন কৰিছে ব্ৰাহ্মণ পৰিয়ালবিলাকে, যদিও ক্ৰমে ক্ৰমে যোৱা ত্ৰিশ বছৰ মানত ভালেমান পৰিৱৰ্তন সাধিত হৈছে আৰু অন্যান্য সম্প্ৰদায়ৰ ডেকা ল'ৰাকো এই কলাত প্ৰশিক্ষন দিয়া হৈছে। এই পৰিয়ালবিলাকৰ ভিতৰত এটাৰ মুৰব্বী আছিল চন্নু ভাগৱতম ৱাসভোতলু। এওঁলোক কুচিপুড়িৰ পৰা কুৰ্ণুল জিলাৰ কোটকুণ্ডা গাঁৱলৈ উঠি যায়। সত্তৰ বছৰ বয়সতো তেওঁ সত্যভামাৰ ভাও দিব পাৰিছিল। অন্যান্য গুৰুসকলৰ ভিতৰত এজন আছিল চিন্তামণি কৃষ্ণমূৰ্তি। তেওঁৰ অসাধাৰণ শিষ্য ৱেদান্তম্ সত্যনাৰায়ণে ভাৰতৰ নানা ঠাইত কাহিনীটো পৰিৱেশন কৰিছে। নৃত্য-নাট্যবিলাকৰ পৰা 'নৃত্ত' (বিশুদ্ধ নৃত্য)ৰ সমলখিনি উলিয়াই লৈ একে শ্ৰেণীৰ নৃত্য-নাট্যতকৈ পৃথক কুচিপুড়ি নামৰ নৃত্য-শৈলীৰ উদ্ভাৱন কৰাৰ কৃতিত্ব প্ৰধানতঃ এওঁৰেই। এই ক্ষেত্ৰত আন এটা মূধা-ফুটা নাম হ'ল প্ৰহ্লাদ শৰ্মা।

অন্ধ্ৰপ্ৰদেশ আৰু তামিলনাডুৰ এই সমান্তৰাল ঘটনা-প্ৰৱাহবোৰৰ বৰ্ণনা দিওঁতে ভৰতনাট্যম্ নামৰ নৃত্যৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশৰ কথাও মনত ৰাখিব লাগিব। এই নৃত্য-ৰীতি ইয়াৰ আগৰ মহীশূৰ আৰু অন্ধ্ৰপ্ৰদেশত প্ৰচলিত দাসী অট্টম্, সাদিৰ নৃত্য আৰু দেৱদাসী নৃত্য-ৰীতিৰ ৰূপান্তৰিত সংস্কৰণ। সম্ভৱতঃ এইটোও ধৰা পৰিব যে অন্ধ্ৰ আৰু তামিলনাডু উভয়তে দুই ধৰণৰ অনুষ্ঠান হৈছিল— এটা মন্দিৰত তিৰোতা মানুহে কৰা একক বা যৌথ অনুষ্ঠান, আনটো হ'ল গাওঁ বা মন্দিৰৰ চোতালত অকল পুৰুষৰ দ্বাৰা নিবেদিত অনুষ্ঠান। আমি উড়িষ্যাৰ মন্দিৰৰ মহাৰিসকল আৰু আখৰাৰ গোটিপুৱাসকলৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাৰ সময়তো এই প্ৰপঞ্চৰ সমুখীন হওঁ।

এই দুটা স্তৰৰ লগতে তৃতীয় এটা যোগ দিব লাগিব যিটোৰ উদ্ভৱ সম্ভৱতঃ বহু বছৰৰ পিছত হৈছিল কিন্তু যাৰ এই দুয়োটাৰে লগত সম্পৰ্ক আছে। এই কথা প্ৰযোজ্য কুৰৱঞ্জি, ৱীথিনাটকম্ আৰু তেৰুকুথু আদি নাট্য-ৰীতি-সমূহৰ ক্ষেত্ৰত। এইবোৰ, বিশেষকৈ পিছৰ দুটা, তথাকথিত তলৰ শ্ৰেণীসমূহলৈ নিগৰি গৈছিল কিন্তু বিষয়-বস্তু, আধেয় আৰু আঙ্গিকৰ ক্ষেত্ৰত এইবোৰ আন দুটা ৰীতিৰে সৈতে নানান উপাদানৰ উমৈহতীয়া অংশীদাৰ। উড়িষ্যা আৰু বঙ্গৰ যাত্ৰাক পূৰ্বাঞ্চলত এই ৰীতিবোৰৰ সমান্তৰাল ৰূপ বুলি ধৰিব লাগিব। ভৱাই পৰে মন্দিৰ-প্ৰাঙ্গণ আৰু বাটৰ-নাটৰ মাজতে ক'ৰবাত।

আৰম্ভণিতে আঙুলিয়াই দিয়াৰ দৰে, এই আটাইবোৰকে এই অঞ্চলত একেলগে আৰু সমান্তৰালভাৱে বৰ্তি থকা আৰু এইবোৰৰ লগত সম্পৰ্ক থকা শ শ জনজাতীয় আৰু লোকায়ত নৃত্য-গীতৰ ৰীতিৰ পৰা পৃথক কৰিব লাগিব। ৱীথিনাটকমৰ দৰে বাটৰ-নাটৰ ৰীতিবোৰ হৈছে জনজাতীয় বুলি চিহ্নিত সামাজিক শ্ৰেণীসমূহলৈ ব্ৰাহ্মণ্য পৰম্পৰাৰ বিষয়-বস্তু, আধেয় আৰু আঙ্গিক নিগৰি যোৱাৰ কৌতূহলোদ্দীপক নিদৰ্শন। এই ৰীতিটো আজিকালি যেনাদি জনজাতিৰ ভিতৰতে আবদ্ধ কিন্তু ইয়াৰ বিষয়বস্তু পৌৰাণিক আৰু চৰিত্ৰসমূহ ভাগৱতৰ পৰা লোৱা। আগতে আঙুলিয়াই দিয়া হৈছে যে পূৰ্ব–বঙ্গ আৰু কিছুমান মঞ্চ-প্ৰথাত সংস্কৃত মঞ্চৰ লগত ইয়াৰ বিন্যাসৰ বহুখিনি আত্মীয়তা আছে।

যি তেৰুকুথুক আজি-কালি সম্পূৰ্ণভাৱে লোক-ৰীতি বুলি ধৰা হয় তাতো একেবোৰ বৈশিষ্ট্য পৰিস্ফুট, আৰু উচ্চাদৰ্শযুক্ত সাহিত্যিক ৰীতিসমূহৰ লগত তাৰ সন্দেহাতীত সম্পৰ্ক আছে।

স্থানৰ সীমাবদ্ধতাৰ কাৰণে তেলুগু আৰু তামিল সাহিত্যই দাঙি ধৰা আভ্যন্তৰীণ সাক্ষ্যৰ ইয়াতকৈ অধিক সম্পূৰ্ণ ধৰণৰ আলোচনা কৰা সম্ভৱ নহব। এইখিনি সাক্ষ্যই আলোচ্য কলা-ৰীতিসমূহৰ ওপৰত তাৎপৰ্যপূৰ্ণভাৱে আলোকপাত কৰে। একাধিক অঞ্চলৰ ভিতৰত আৰু কলাগত ৰীতি আৰু শৈলীৰ ভিতৰত থকা আন্তঃযোগাযোগৰ বিষয়ে আমি দিয়া যুক্তিক সুদৃঢ় কৰা ভাস্কৰ্যভিত্তিক আৰু লিপিভিত্তিক সাক্ষ্যবোৰৰ বিচাৰ কৰাও ইয়াত সম্ভৱ নহব। তথাপি এইদৰে আশা কৰা হৈছে যে এই চমু সমীক্ষাটোৱে ঘটনা-প্ৰৱাহৰ এই অকোৱা-পকোৱা নক্সাটোৰ বিষয়ে কিছু ধাৰণা দিব। এই ঘটনাসমূহক সুকীয়া সুকীয়া বিচ্ছিন্ন দ্বীপ হিচাপে নলৈ আটাইবোৰকে এটা সংহত সত্তাৰ অংশ হিচাপেহে চাব লাগিব। যিবিলাক ৰীতিক এসময়ত গ্ৰাম্য লোক-নাট্য বুলি ঘৃণা কৰা হৈছিল অথচ আজিৰ পৌৰ-কেন্দ্ৰসমূহত প্ৰথা-বহিৰ্ভূত মঞ্চৰ ভিত্তি হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হ'ব লাগিছে সেই নাট্য-ৰীতিসমূহৰ বিচাৰ কৰোঁতে সংস্কৃত আৰু আঞ্চলিক সাহিত্যসমূহৰ, 'মাৰ্গী' আৰু 'দেশী' সাহিত্যিক ৰীতিসমূহৰ, সাঙ্গীতিক শৈলী আৰু নাট্য–কৌশল, তত্ত্বগত শাস্ত্ৰ আৰু সৃষ্টিমূলক কৃতিসমূহৰ আৰু শেষত, লিখিত আৰু মৌখিক পৰম্পৰাসমূহৰ পাৰম্পৰিক ক্ৰিয়া-প্ৰক্ৰিয়াৰ ঘাই সোঁতবোৰৰ কথা মনত ৰাখিব লাগিব। এইবোৰৰ ভিতৰতে বিধৃত হৈছে ভাৰতৰ সাংস্কৃতিক নক্সাৰ গোপন কথা, যি নক্সা নমনীয়, আৰু যাৰ কিছুমান উমৈহতীয়া কালহীন, পৰিৱৰ্তনহীন মৌলিক উপাদানক খামোচ মাৰি ধৰি থাকিয়েই বৰ্তি থকাৰ সংশক্তি আছে।

লিখিত যক্ষগান আৰু মৌখিক ভাগৱতমেলাৰ এই পটভূমিত—ঐতিহাসিক পৰিপ্ৰেক্ষিতৰ কথা আৰু অঞ্চল আৰু কলাগত অভিব্যক্তিৰ আন্তঃ-সম্পৰ্কৰ কথা মনত ৰাখি— এই নাট্যদৃশ্যসম্ভাৰসমূহৰ প্ৰতি দৃষ্টি দিয়া যক।

ভাগৱতমেলা

তামিলনাডুৰ সতেজ সেউজীয়া ধাননি আৰু নাৰিকলৰ গছৰ মাজেৰে মেলাট্টুৰলৈ যাব লাগে। কাৱেৰী নদীৰ এটা সুঁতি ওচৰেৰে বৈ গৈছে। অচ্যুত্থাপ্পা নায়কে ইয়াত আহি বহা ব্ৰাহ্মণ পৰিয়ালবিলাকক গাওঁখন দান হিচাপে দিছিল। বৰদৰাজাস্বামী মন্দিৰটো ইয়াৰ ধৰ্মীয় আৰু সামাজিক কৰ্মতৎপৰতাৰ কেন্দ্ৰ। মে আৰু জুন মাহত নৰসিংহজয়ন্তী পতা হয়; ভাগৱতমেলা নাটকম্ নিবেদন কৰাৰ সেয়েই সময়।

মন্দিৰৰ সমুখত এটা খেৰী প্ৰেক্ষাগৃহ সজা হয়; ৰভাখনৰ দৈৰ্ঘ্য ১০০-১২০ ফুট আৰু মঞ্চৰ গভীৰতা ১৮-২০ ফুট হ'ব পাৰে। দেৱমূৰ্তিটো মন্দিৰৰ সমুখৰ বৃহৎ কক্ষত ৰখা হয়; প্ৰতীকমূলক ভাৱে অনুষ্ঠানটো দেৱতাৰ প্ৰতি উৎসৰ্গা কৰা হয়। কুটিয়ট্টম, কথাকলি আৰু যক্ষগানৰ নিচিনাকৈ নিশা চাৰে ন বজাত অনুষ্ঠান আৰম্ভ হৈ পুৱতি নিশালৈকে চলে।

ছোঁ-ঘৰটো হ'ল এটা সৰু খেৰী ঘৰ য'ত সৰল ধৰণৰ কৰ্ম-কাণ্ডমূলক পূৰ্বৰঙ্গ অনুষ্ঠিত হয়। উকা মঞ্চত, আনকি সঙ্গীত-পৰিৱেশক নোহোৱাকৈ কোণাঙ্গী বা 'বিদূষক'ৰ প্ৰৱেশেৰে প্ৰকৃত অনুষ্ঠান আৰম্ভ হয়, কুটিয়ট্টম আৰু যক্ষগানত যিটো নহয়। তেওঁ কেইমিনিটমান নৃত্য কৰি, দৰ্শকসকললৈ বুলি গদ্যৰে কথা কৈ আঁতৰি যায়। ইয়াৰ পিছত সঙ্গীতকাৰসকলে প্ৰৱেশ কৰি থোদয়মঙ্গলম্ গীত গায়। বন্দনা হিচাপে থোদয়ম্ শব্দটো কথাকলি আৰু ভাগৱতমেলা উভয় পৰম্পৰাৰে উমৈহতীয়া। ভাগৱতমেলাত অৱশ্যে থোদয়মঙ্গলম বিশুদ্ধ সাঙ্গীতিক ৰচনা আৰু ইয়াত নৃত্য নাই— ইয়াত আছে কিছুমান কাব্যিক অংশ বা 'সভা', আৰু সোল্লুকট্টু নামৰ বিশুদ্ধ ধ্বনিমূলক আৰ্যা। ইয়াৰ পিছত আহে গণেশৰ মুখা পিন্ধা এটা সৰু ল'ৰাৰ মঞ্চত প্ৰৱেশ; গণেশৰ আশীৰ্বাদ বিচাৰি গোৱা এটা গণেশ-বন্দনাৰ গীতৰ লগত ল'ৰাটোৱে কেইটামান নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। যদিও আমি কৰ্ণাটকৰ যক্ষগানৰ সন্দৰ্ভতো এই পূৰ্বৰঙ্গখিনি লক্ষ্য কৰিছোঁ, তথাপি এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ পাৰ্থক্য আছে। ইয়াত পূৰ্বৰঙ্গৰ অনুষ্ঠান ছোঁ-ঘৰত বা আঁৰ-কাপোৰৰ পিছফালে হয় আৰু সি দৰ্শকৰ সম্পূৰ্ণ দৃষ্টিগোচৰ নোহোৱাকৈও হ'ব পাৰে।

এইখিনি শেষ হোৱাৰ পিছত, প্ৰধান চৰিত্ৰবোৰৰ প্ৰৱেশৰ লগে লগে অনুষ্ঠান আৰম্ভ হয়। এই অংশটোক 'পাত্ৰপ্ৰৱেশ' বোলা হয়। কৰ্ণাটকৰ যক্ষগানৰ ওড্ডলগ ভাগৱতমেলাৰ পাত্ৰ-প্ৰৱেশৰ সমগোত্ৰীয়। কুটিয়ট্টম, কথাকলি আৰু যক্ষগানৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো এই পৰ্য্যায়ত কিছু বিশুদ্ধ নৃত্য কৰা হয়। ভঙ্গীসমূহে, বিশেষ বিশেষ গতিয়ে, আৰু নৃত্যৰ নিজস্ব আৰ্হিয়ে বিমূৰ্ত চিহ্নেৰে প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ প্ৰকৃতিৰ আভাস দিয়ে। এই অংশই অভিনেতা-নৰ্তকজনক তেওঁৰ নৃত্য-কুশলতা দেখুৱাবৰো সুযোগ দিয়ে; সুযোগ তেওঁ মূল নাটকৰ ভিতৰত পূৰাকৈ নাপায়। 'গণেশ বন্দনা' আৰু বিমূৰ্ত চলনৰ মাধ্যমেৰে চৰিত্ৰসমূহৰ অৱতাৰণা—উত্তৰ, পশ্চিম আৰু পূৱকে ধৰি ভাৰতৰ সকলো অংশৰ বিভিন্ন নৃত্য-নাট্য-ৰীতিৰ এই দুটা উমৈহতীয়া বৈশিষ্ট্য যেন লাগে। অৱশ্যে যক্ষগানৰ বহুতো লিখিত ৰচনাত 'গণেশ-বন্দনা'ৰ উল্লেখ নাই। এইটো সম্ভৱ যে ইয়াক তাঞ্জোৰ ৰাজসভাৰ শাসকসকলে প্ৰৱৰ্তন কৰিছিল আৰু আজি ই এটা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ থলীহে।

এই পূৰ্বৰঙ্গসমূহৰ অন্তত আচল নাটকখন আৰম্ভ হয়। ইয়াতো অভিনেতাই আমি কুটিয়ট্টম্ আৰু

কৰ্ণাটিক যক্ষগানত পোৱাৰ দৰে একে কৌশলসমূহকে প্ৰয়োগ কৰে। কেতিয়াবা তেওঁ বচনসমূহ কথা কোৱা দি কয়, কেতিয়াবা সাহিত্যিক ৰচনাৰ বিভিন্ন ছন্দত, বিশেষকৈ 'দ্বিপদী' ছন্দত আবৃত্তি কৰে; প্ৰায়ে তেওঁ বচনবোৰ বিশেষ বিশেষ ৰাগত গায়। কূটিয়ট্টমৰ অভিনেতা-নৰ্তকৰ অতিশয় ৰূপাৰোপিত আবৃত্তিৰ পৰিবৰ্তে যক্ষগান আৰু ভাগৱতমেলা উভয়তে ঠাই পায় সৰল আবৃত্তিমূলক ৰীতিয়ে যিটোৱে গৈ শেষত বিশুদ্ধ গীতৰ ৰূপ লয়। সৰহভাগ গান গোৱা কাম সহযোগী সঙ্গীত-শিল্পীসকল বা ভাগৱতাৰে নকৰি অভিনেতাসকলে নিজেই কৰে। যক্ষগানত এনে নহয়। অভিনেতাজন স্বাভাৱিকতে বহুপাৰদৰ্শী শিল্পী হ'ব লাগিব—তেওঁ কথাও ক'ব লাগিব, আবৃত্তিও কৰিব লাগিব, গীতো গাব লাগিব, নাচিবও লাগিব। সাহিত্যিক আধেয়খিনিৰ উপস্থাপনত নানান ধৰা-বন্ধা প্ৰথা অনুসৃত হয়। ই আবৃত্তিত আৰম্ভ হৈ উপযুক্ত অভিনয়েৰে সৈতে পৰিৱেশন কৰা গীতলৈ যায়, আৰু সকলোখিনিয়ে পৰিণতি লাভ কৰে ভৰতনাট্যম্ নৃত্যত দেখা যোৱাৰ দৰে তিহাই-বিশিষ্ট বিশুদ্ধ নৃত্যাংশত। কৰ্ণাটিকৰ যক্ষগানতকৈ ইয়াত হস্তমুদ্ৰাৰ ভাষা অধিক চহকী আৰু বিস্তাৰিত, আৰু ইয়াত প্ৰকৃত ভৰতনাট্যমৰ 'নৃত্য' (নাচেৰে সৈতে মূকাভিনয়)ৰ লগত ঘনিষ্ঠ আত্মীয়তা চকুত পৰে। বিশুদ্ধ নৃত্যাংশত ভৰতনাট্যমৰ গাই দিয়া তালৰ আৰ্য্যা, সোল্লুকট্টু আৰু তিৰমানম্‌বোৰৰ সৈতে একে আৰ্হিৰ। তিৰমানম্‌বোৰ গাই দিয়া প্ৰথা ভৰতনাট্যমত এৰি পেলোৱা হ'ল, মাত্ৰ 'শব্দম্'— জাতীয় অনুষ্ঠানতহে সি আছেগৈ; কিন্তু ভাগৱতমেলা আৰু কুচিপুড়ি উভয়তে ইয়াক সকলোতে সমানভাৱে অনুসৰণ কৰা হয়।

সাঙ্গীতিক সমলখিনিও চহকী ঃ অভিনেতাসকলৰ গীতখিনিক 'দাৰু' বোলা হয় (সম্ভৱতঃ সংস্কৃত 'দাৰু'ৰ পৰা গৃহীত) আৰু সেইবোৰে কৰ্ণাটিক সঙ্গীতৰ একোটা 'কৃতি'ৰ সাধাৰণ গাঁথনিৰ অনুসৰণ কৰে। ৱেঙ্কটৰামন শাস্ত্ৰী আৰু তেওঁৰ পিতাক গোপালকৃষ্ণ শাস্ত্ৰীয়ে বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ কাৰণে বিশেষ বিশেষ ৰাগৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল; হিৰণ্যকশিপুৰ প্ৰৱেশৰ 'দাৰু' গোৱা হয় দেৱগান্ধাৰী ৰাগত। তাৰ বিপৰীতে প্ৰহলাদে ভৈৰৱী ৰাগত গোৱা এটি 'দাৰু'ৰে সৈতেহে প্ৰৱেশ কৰে। একোটা চৰিত্ৰৰ ধাৰাৱাহিকতা ৰক্ষা কৰা হয় সেই চৰিত্ৰৰ বাবে একেটা ৰাগকে ব্যৱহাৰ কৰি— কেতিয়াবা সমগ্ৰ নাটকখন জুৰি। ইয়াত অভিনেতা গায়ক আৰু সহযোগী সঙ্গীত-শিল্পী উভয়ৰে বাবে সময়-সামঞ্জস্য-ৰক্ষাৰ বিৰাট দক্ষতাৰ আৱশ্যক হয়। 'চূৰ্ণিকা পদ' আৰু 'পদৱৰ্ণ' আদি বিভিন্ন পদ্য-ৰীতিৰ প্ৰয়োগ হয়। ভৰতনাট্যমৰ 'ৱৰ্ণম'ৰ নিচিনাকৈ কেতিয়াবা সহযোগী সঙ্গীত-শিল্পীসকলে কাব্যিক বচনসমূহৰ 'স্বৰ' অংশহে গাই দিয়ে আৰু অভিনেতাজনে বিমূৰ্ত নৃত্যৰে তাৰ অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে। এই কৌশলটোৰ সুবিধা এয়ে যে প্ৰথমে ইয়াত কাব্যিক বচনখিনিক প্ৰতিষ্ঠা কৰি লোৱা হয় আৰু পিছত বিশুদ্ধ সঙ্গীতৰ সুৰ আৰু নৃত্যৰ চলনেৰে তাৎপৰ্যক দৃঢ়তৰ কৰি তোলা হয়। দৰাচলতে, ভাগৱতমেলাৰ একোটা চৰিত্ৰৰ গীত গোটে গোটে তুলি নি সামান্য ইফাল-সিফাল কৰি ভৰতনাট্যম্ অনুষ্ঠানৰ একোটা একক নৃত্যৰ ৰূপ দিব পাৰি। এই কাৰ্যবিধিৰ দ্বাৰা যদিও নৃত্য আৰু সঙ্গীতৰ সমল অধিক চহকী হয়, ইয়াৰ অসুবিধা এয়ে যে ইয়াৰ দ্বাৰা কাহিনী-ভাগ বহুপৰলৈ স্থবিৰ হৈ থাকে। সেই তুলনাত কৰ্ণাটিকৰ যক্ষগান অধিক দ্ৰুতগতিত আগবাঢ়ে। তাত বিশুদ্ধ নৃত্যাংশ প্ৰধানতঃ খৰতকীয়া সামৰণি হিচাপে আৰু প্ৰায় সদায় বিৰতিতকৈ নাটকীয় আৱেশ বৃদ্ধিৰ বাবেহে প্ৰয়োগ কৰা হয়।

কিছুদিন আগলৈকে সঙ্গীত-শিল্পীসকলে অভিনেতাসকলক সঙ্গ দিছিল আৰু তেওঁলোকৰ লগে লগে খোজ কাঢ়িছিল ঃ সম্প্ৰতি সেই প্ৰথাটো এৰি দিয়া হৈছে আৰু সঙ্গীত-শিল্পী-সকলে ভৰতনাট্যম্ অনুষ্ঠানৰ লেখীয়াকৈ দুটা শাৰীত বহি লয়। আকৌ ভৰতনাট্যমৰ নিচিনাকৈ বান্দ্যবৃন্দত এজন নট্টুৱনৰ থাকে, যাৰ ভূমিকা গুৰুত্বপূৰ্ণ হ'লেও যক্ষগানৰ ভাগৱতৰৰ দৰে তেনেকৈ সবাৰে মূলত নহয়।

তথাপিও তেৰেঁই প্ৰধান পৰিচালক আৰু নাট্য-নিৰ্দেশক; তেৰেঁই সঙ্গীত-শিল্পীসকলক আৰু নৰ্তকসকলক নিৰ্দেশনা দিয়ে। আৰু আছে কণ্ঠ-শিল্পীসকল, এজন মৃদঙ্গ-বাদক আৰু এজন বাঁহী-বাদক, অথবা আজি–কালি এজন বেহেলা-বাদক। গায়ন-শৈলী ধৰা-বন্ধাভাৱে কৰ্ণাটিক পদ্ধতিৰ, আৰু বহুতো ৰচনাৰ ত্যাগৰাজৰ 'কৃতি'সমূহৰ লগত নিকট সাদৃশ্য আছে। ত্যাগৰাজা আছিল ৱেঙ্কটৰামন শাস্ত্ৰীৰ সমসাময়িক। সঙ্গীতৰ সুৰবোৰ কৰ্ণাটিক সঙ্গীতৰ ত্ৰিমূৰ্তি ত্যাগৰাজ, দীক্ষিতাৰ আৰু শ্যামশাস্ত্ৰীৰ প্ৰতিভাৰ ওচৰত ভালেখিনি ঋণী।

নৃত্যৰ সমলখিনি ভৰতনাট্যমৰ চলনৰ কৌশলৰ লগত বহুখিনি মিলি যায়। 'অৰ্ধমণ্ডলী' বা 'উৰুৰমণ্ডলী' ৰীতি পূৰাপুৰিকৈ পালন কৰা হয়, যদিও স্ত্ৰী-নৰ্তকীসকলে কৰাৰ দৰে ইমান পৰিস্ফুট নহয়। সকলো প্ৰকাৰৰ 'অদবু'ৰ আৰ্হি সামৰা ভড়াল এটাও আছে। সকলো নৃত্যাংশতে একেধৰণে গাৰ ওপৰৰ অংশৰ পোন ভঙ্গী আৰু তলৰ অঙ্গসমূহৰ ত্ৰিকোণাকাৰ ভঙ্গী ৰক্ষা কৰা হয়। শিৰ-চালনা, বিশেষকৈ 'সুন্দৰী' (পাৰ্শ্ব-চলন) সঘনে ব্যৱহৃত হয়, বক্ৰৰেখাৰ ভঙ্গীত কেতিয়াও নহয়। তাল-প্ৰধান অংশবোৰত তিনি 'কলা' ব্যৱহৃত হয় আৰু ভৰতনাট্যমত হোৱাৰ দৰে 'তিৰমানম'ৰ অন্ত পৰে 'অৰদ্ধি'ত। ইতিমধ্যে অভিনয়-কৌশলৰ প্ৰতি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰা হৈছেই। শাৰীয়ে শাৰীয়ে আৰু শব্দই শব্দই কথা আৰু অভিনয়ৰ মাজত সমাঞ্জস্য ঘটোৱা ভৰতনাট্যমৰ কৌশলটোৰ লগত ইয়াৰো সম্পূৰ্ণ মিল আছে। এইক্ষেত্ৰত কৰ্ণাটিকৰ যক্ষগানে ইয়াতকৈ কিছু মুকলি আৰু কম ৰূপাৰোপিত পদ্ধতি অনুসৰণ কৰে।

কৰ্ণাটিকৰ যক্ষগানৰ চৰিত্ৰসমূহ সাজ-পাৰ আৰু অঙ্গ-সজ্জা, নাটকীয় প্ৰৱেশ, ৰূপাৰোপিত গতি আৰু পদক্ষেপেৰে নাটকৰ কুশীলৱ ঃ সেই তুলনাত ভাগৱতমেলাত এটা কাহিনী কথনৰ ভাৱ আছে, যদিও কেতিয়াবা ইয়াৰ নৃত্য আৰু সঙ্গীতৰ সমলখিনি সমৃদ্ধ আৰু জটিল হয়।

ভাগৱতমেলাৰ সাজ-পাৰ আমি কৰ্ণাটিক যক্ষগানত লক্ষ্য কৰা সকলোখিনিতকৈ সম্পূৰ্ণ ভিন্ন। যদিও পুৰুষ চৰিত্ৰসমূহক প্ৰচুৰ বাংপতা আৰু সিংখাপেৰে জাকজমকীয়াকৈ সজোৱা হয়, সেইবোৰ বাস্তৱানুগ হয় আৰু তাত কথাকলি আৰু কৰ্ণাটিক যক্ষগানৰ লেখীয়াকৈ ৰূপাৰোপিত কৰাৰ প্ৰচেষ্টা নাথাকে। আচলতে এই সাজ-পাৰবোৰৰ মূল মাৰাঠা দৰবাৰৰ সাজ-পাৰত বিচাৰি উলিয়াব পাৰি। ই হ'ল এই নাট্য-ৰীতিটোত সোমাই পৰা এটা কাল-বিসঙ্গতি। যদিও চৰিত্ৰসমূহ পৌৰাণিক আৰু এক অৰ্থত কাল-বিহীন, সাজ-পাৰবোৰ কিন্তু স্পষ্টকৈ এক বিশেষ কালৰ। 'স্ত্ৰীৱেশ'ৰ ভাওত ওলোৱা কম বয়সীয়া ল'ৰাবিলাকে বহুখিনি ভৰতনাট্যমৰ কায়দাত সাজ-পাৰ পিন্ধে, যদিও কিছুমানে দৈনন্দিন জীৱনত পিন্ধা ধৰণে শাড়ী পিন্ধিও ওলায়। অঙ্গ-সজ্জা সৰল আৰু স্বাভাৱিক ধৰণৰ, যদিও দানৱীয় চৰিত্ৰই বিৰাট গোঁফ লগায় আৰু নায়কসকলৰ গোঁফ আদি নাথাকে। অঙ্গ-সজ্জাৰ প্ৰথাগত ব্যৱস্থা ন্যূনতম; ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম হ'ল নৰসিংহ অৱতাৰ, হিৰণ্যকশিপু আৰু আন কিছুমান চৰিত্ৰ যিবোৰত মুখা আৰু অঙ্গ-সজ্জা দুয়োটা ব্যৱহৃত হয়। আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে যদিও কৰ্ণাটিক যক্ষগান আৰু ভাগৱতমেলা উভয়েই একে সাহিত্যিক ঐতিহ্যৰ উত্তৰাধিকাৰী আৰু উভয়ে কিছুমান উমৈহতীয়া বিষয়-বস্তু অনুসৰণ কৰে, তথাপি যক্ষগান স্বকীয়তাপূৰ্ণ ৰূপাৰোপেৰে এটা শক্তিশালী নাট্য-ৰীতিলৈ বিকশিত হ'ল আৰু ভাগৱতমেলা ৰীতিসমূহ প্ৰেমৰ বিষয়-বস্তুক (শৃঙ্গাৰ ৰস) কেন্দ্ৰ কৰি এক গীতিময় নাট্য-ৰীতিলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল। সাঙ্গীতিক সমল আৰু নৃত্য-কৌশলেও সুস্পষ্ট আঞ্চলিক আৰু স্থানীয় পৰিচয়েৰে দুটা স্বকীয়তাপূৰ্ণ শৈলীৰ জন্ম দিলে।

কুচিপুড়ি

অন্ধ্ৰপ্ৰদেশত একে ধৰণেৰে নাট্য-ৰীতি হিচাপে ব্ৰাহ্মণ ভাগৱতালু বা কুচিপুড়িৰ বিকাশ হয়। ইয়াতো আকৌ তামিলনাড়ুৰ ভাগৱতমেলা আৰু অন্ধ্ৰৰ কুচিপুড়ি বা ভামাকলাপম্ নাট্য-ৰীতিবোৰৰ ভিতৰত থকা প্ৰভেদসমূহ স্পষ্টভাৱে চিহ্নিত আৰু এটাক আনটো বুলি ভুল কৰিব নোৱাৰি। এই ক্ষেত্ৰত সাহিত্যিক ঐতিহ্য প্ৰায় একেটাই আছিল কিন্তু নাট্য-ৰীতিবোৰ সুকীয়া হৈ পৰিল। আগতে উল্লেখ কৰাই হৈছে যে কুচিপুড়িৰ বালকসকল আছিল ভ্ৰাম্যমান দল আৰু তেওঁলোক ভাগৱতমেলাৰ ভাগৱতাৰ সকলতকৈ অধিক সচল আছিল। তেওঁলোক সিদ্ধেন্দ্ৰ যোগী আৰু তেওঁৰ অনুগামীসকলৰ ৰচনাসমূহৰ দ্বাৰা অধিক প্ৰভাৱিত আছিল আৰু তেলুগুত লিখিত প্ৰচুৰ পৰিমাণৰ সাঙ্গীতিক নাট্য-ৰচনাৰ লগত অধিক ঘনিষ্ঠভাৱে যুক্ত আছিল। সময়ত তেলুগু যক্ষগানৰ এই বিৰাটসংখ্যক আৰু বিচিত্ৰ পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰৰ ভিতৰত মাত্ৰ কেইখনমান নাটকহে নাট্যদলসমূহৰ দ্বাৰা অনুষ্ঠিত হৈছিল। নাট্য-সাহিত্যৰ বাকীখিনি সম্ভাৰ আজি অকল সাহিত্যৰ মহলৰ ভিতৰতে সীমাবদ্ধ; সেইবোৰ আৰু নাট্য-পৰম্পৰা অংশ হৈ থকা নাই। এইবোৰৰ ভিতৰত আটাইতকৈ জনপ্ৰিয় হ'ল ভামাকলাপম্ অথবা সত্যভামাৰ কাহিনী। আজি এইখনেই হৈছে কুচিপুড়ি পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰৰ আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ নাটক। 'গোল্লাকলাপম্' আদি অন্যান্য নাটকো অনুষ্ঠিত হয়।

নাট্য-ৰীতি আৰু শৈলীৰ দিশত অৱশ্যে ভাগৱতমেলা আৰু কুচিপুড়িৰ ভিতৰত ভালেমান উমৈহতীয়া বৈশিষ্ট্য আছে। নাটক আৰম্ভ হয় 'গণেশ বন্দনা'ৰে, কিন্তু আজিকালি 'বিদূষক'জন অনুপস্থিত। তাৰ সলনি, ভামাকলাপমত সত্যভামাই দুজন মঞ্চ সহকাৰীয়ে ধৰি থকা আঁৰ-কাপোৰৰ পিছফালে আত্মপ্ৰকাশ কৰে আৰু আঁৰ-কাপোৰৰ ওপৰেদি তেওঁৰ বেণী দুডাল দলিয়াই দিয়ে। দৰ্শকমণ্ডলীৰ ভিতৰতে কোনোবাই যদি ইমান সুন্দৰকৈ নাচিব পাৰে তেওঁৰ প্ৰতি এয়া এক প্ৰত্যাহ্বানো। ভাগৱতাৰজনে বচনবোৰ গাই যায় আৰু স্ত্ৰীবেশী বালক-অভিনেতাজনে মঞ্চৰ পিছফালে কিছুমান প্ৰাৰম্ভিক-কৰ্ম অনুষ্ঠিত কৰে। ইয়াৰ পিছত ভাগৱতাৱে 'সূত্ৰধাৰ'ৰ ভাও লৈ মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰি নাটকখনৰ পৰিচয় দাঙি ধৰে। 'সূত্ৰধাৰ'ৰ ভূমিকা (যি ভাগৱতাৱো আৰু নট্টুনৱনাৰো) তাৎপৰ্যপূৰ্ণভাৱে ভাগৱতমেলাৰ ভাগৱতাৰতকৈ বহু বেছি গুৰুত্বপূৰ্ণ। তেওঁ কাহিনীৰ কথক, গায়ক, পৰিচালক আৰু বিভিন্ন অংশৰ ভিতৰত সংযোগৰক্ষক। ইয়াৰ পিছত সত্যভামা, ৰুক্মিণী আৰু কৃষ্ণৰ কাহিনী দ্ৰুতগতিত আৰু ক্ষিপ্ৰতাৰে আগবাঢ়ে। অভিনেতা-নৰ্তকজনে অতি কম কথাত তেওঁৰ বচন মাতে আৰু প্ৰায়ে তেওঁ সূত্ৰধাৰৰ লগত সংলাপত প্ৰবৃত্ত হয়। সৰহ ক্ষেত্ৰতে সাহিত্যিক পদসমূহ সহযোগী সঙ্গীত-শিল্পীসকলে গাই দিয়ে। অৱশ্যে ভাগৱতমেলাৰ নিচিনাকৈ 'দাৰু' বা 'ধ্ৰুৱ' গীতৰ বিন্যাস আৰু বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ বাবে বিভিন্ন ৰাগৰ ব্যৱহাৰ একে ধৰণৰ। অভিনেতাই বচন মাতে, তাৰ পিছত কণ্ঠ-শিল্পীয়ে গীত গায় আৰু নৰ্তকী বহুখিনি ভাগৱতমেলাৰ নৰ্তকৰ শৈলীত মূকাভিনয় কৰে। ইয়াৰ পিছত আছে অন্ধ্ৰৰ স্বকীয় শৈলীত বিশুদ্ধ 'নৃত্ত' (বিমূৰ্ত নৃত্য)ৰ আৰ্হি। উচ্চাৰিত আৰ্য্যা (সোলুকট্টু) আৰু 'তিৰমান'বোৰে কৰ্ণাটিকৰ তাল পদ্ধতি আৰু পঞ্চ 'জাতি' পদ্ধতি অনুসৰণ কৰে।

অৱশ্যে 'নৃত্ত' আৰু অভিনয় কৌশলৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ অন্ধ্ৰ চৰিত্ৰ আছে। 'অৰ্ধ-মণ্ডলী' সম্পাদিত হয় সামান্য নিতম্ব-বিচলনেৰে, যিটো ভৰতনাট্যম্ বা ভাগৱতমেলাত অনুপস্থিত। গা অংশ এটা একক হিচাপে ব্যৱহাৰ হয়, কিন্তু ভৰতনাট্যমৰ কিছুমান কঠোৰতা ইয়াত নাই। কিছুমান বক্ৰ আৰু চক্ৰাকাৰ ভঙ্গী থকাৰ বাবে বাহুদুটাৰ কটা-কটা ভঙ্গীৰ ব্যৱহাৰ কিছু কম। 'অদৱু'ৰ মূল পদ্ধতিটো অৱশ্যে ভৰতনাট্যমৰ অনুৰূপ ধৰণেই ব্যৱহাৰ কৰা হয় আৰু গতানুগতিক ভৰিৰ পতা আৰু আঙুলি আৰু ভৰিৰ আঙুলি-গেৰোৱা ব্যৱহৃত হোৱা চিতলেঙীয়া 'কুদিত মিত্ত' নৃত্যাংশও আছে। ভৰতনাট্যমৰ দৰে

এইবোৰতো নৃত্যাংশবোৰ তিহাই বা 'অৰদ্ধি'ত সুপৰিচিত "তাই-দি দি তাই তাই-তাই দি দি তাই" অংশেৰে শেষ হয়। সোল্লুকট্টু বা উচ্চাৰিত আৰ্যাসমূহ ভাগৱতমেলাৰ নিচিনাকৈয়ে গোৱা হয়; অৱশ্যে কিছুমান সাম্প্ৰতিক পৰিৱেশনাত সেইবোৰ ভৰতনাট্যমৰ লেখীয়াকৈ আবৃত্তিও কৰা হৈছে।

সমগ্ৰ নাটকীয় দৃশ্য-সম্ভাৰত এই 'নৃত্ত' অংশবোৰ সোমাই থাকে আৰু গাই যোৱা বচনৰ লগত কৰা বিশুদ্ধ মূকাভিনয়ে কাহিনীটো আগবঢ়াই লৈ যায়। 'আঙ্গিকাভিনয়'ত (হাত-চকু-গাৰ ভঙ্গী) ভাগৱতমেলাৰ সৈতে মিলা 'হস্তাভিনয়'ৰ কৌশল গ্ৰহণ কৰা হয়, অৱশ্যে এই কৌশল সিমানদূৰ ৰূপাৰোপিত নহয়। সময়ে সময়ে বচনৰ শাৰীয়ে শাৰীয়ে অৰ্থ-প্ৰকাশ কৰা হয় কিন্তু সৰহ ক্ষেত্ৰতে থাকে ঘটনাক্ৰম অনুসৰি গোৱা-বচন আৰু অভিনেতাৰ অঙ্গ-ভঙ্গীৰে সৈতে শব্দটোৱে প্ৰতি ৰখা কাল সঙ্গতি। এই দিশত ভাগৱতমেলা আৰু ভামাকলাপম্ উভয়ৰে চৰিত্ৰ যক্ষগান আৰু কথাকলিতকৈ অধিক বৰ্ণনামূলক আৰু কাহিনী-কথনমূলক। পিছৰ দুবিধে অভিনেতাক তাৎকালিক উদ্ভাৱন বা 'মনোধৰ্ম'ৰ প্ৰচুৰ অৱকাশ দিয়ে। এইদৰে কোৱাৰ অৰ্থ এয়ে নহয় যে কুচিপুড়িত তেনে সুযোগ একেবাৰে নাই, বিশুদ্ধ গীতিময় অংশত নায়িকাই যেতিয়া ভগৱান কৃষ্ণৰ বাবে শোকত বিহ্বল হয় তেতিয়া ভৰতনাট্যমৰ 'পদম'ত থকাৰ দৰে 'সাত্ত্বিক' আৰু 'আঙ্গিক' অভিনয়ৰ একে সুযোগেই থাকে। প্ৰকৃততে, সমসাময়িক কুচিপুড়ি এই বৃহত্তৰ নাট্য-নিসৰ্গৰে এটা দিশ আৰু 'নৃত্ত' অংশ আৰু 'পদ' সমূহৰে সৈতে ভামাকলাপম্ নৃত্য-নাট্যৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ।

সাজ-পাৰ ভাগৱতমেলাতকৈ জকমকীয়া হ'লেও মোটামুটিকৈ একে ধৰণৰ। তিৰোতাৰ ভাও লোৱাসকলে শাড়ীখন মেৰিয়াই পিন্ধাৰ ধৰণটো অন্ধ্ৰৰ নিজস্ব আৰু আজিকালি কুচিপুড়ি নৃত্যশিল্পীসকলেও তাক ব্যৱহাৰ কৰে। পুৰুষ চৰিত্ৰবিলাকে বিশেষ কালৰ পৰিচ্ছদতকৈ বৰ্গীয়, কালহীন পৰিচ্ছদতহে বেছিকৈ দেখা দিয়ে। প্ৰায়ে শুদা গাটোতো চৰিত্ৰৰ লগত সঙ্গতি ৰখাকৈ ৰং ঘঁহা হয়। আন আন নাট্য-ৰীতিৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো সাজ-পাৰ আৰু মঞ্চ প্ৰৱেশৰ ধৰণে একো চৰিত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰি দিয়ে।

নিশ্চয় লক্ষ্য কৰা হৈছে যে অন্ধ্ৰৰ ভামাকলাপামত 'বিদূষক'ৰ চৰিত্ৰটো মূঠৰ ওপৰত অনুপস্থিত। ৰোমাণ্টিক বিষয়-বস্তু আৰু গভীৰ বৈষ্ণৱ তাৎপৰ্য্য ইয়াৰ কাৰণ হ'ব পাৰে। তেওঁ আকৌ ৱীথিনাটকমত দেখা দিয়ে; তাত বিষয়-বস্তু গৃহীত হয় পুৰাণৰ কাহিনী আৰু যক্ষগানৰ লিখিত ৰচনাৰ পৰা, কিন্তু তাত তেওঁৰ সামাজিক ব্যঙ্গ, বক্ৰোক্তি আৰু সাম্প্ৰতিক সমস্যা আদিৰ ওপৰত মন্তব্য আদিৰ দ্বাৰা বিৰাট সমসাময়িকতা সন্নিৱিষ্ট। চৰিত্ৰবোৰে ৰূপাৰোপিত গতিত প্ৰৱেশ কৰে আৰু ভাগৱতমেলা ৰীতিতকৈ বহু বেছি গদ্য ব্যৱহাৰ কৰে। কিন্তু সিমানখিনি 'নৃত্ত' আৰু ৰূপাৰোপিত মূকাভিনয় প্ৰয়োগ নকৰে। ভাগৱতমেলাৰ গীতিময় ৰোমাণ্টিক আৱেশৰ ঠাইত ইয়াত আছে গধুৰ ধৰণৰ জাগতিক শ্লেষেৰে ভৰা অতি-নাটকীয় শৈলী। তাৰ মাজেৰে বিশাল জনতাৰ ওচৰ চপা হয় আৰু সামাজিক বাণী বিয়পাই দিয়া হয়।

তামিলনাডুৰ তেৰুকৃথুতো একে আৰ্হি অনুসৰণ কৰা হয়। এই দুয়োটা ৰীতিয়ে এটা কাম মাৰ্জিত ধৰণৰ যক্ষগানৰ ৰূপলৈ মনত পেলাই দিয়ে, যদিও সাজ-পাৰ আৰু অঙ্গ-সজ্জাৰ কোনো প্ৰথাই এই দুই ৰীতিত উমৈহতীয়াকৈ উপস্থিত নহয়।

এইদৰে আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে এই অঞ্চলৰ ৰীতিসমূহৰ ভিতৰত বহু সাদৃশ্যও আছে আৰু স্পষ্ট প্ৰভেদো আছে। কিছুমান বৈশিষ্ট্য কোনোবা দুটা ৰীতিৰ মাজত উমৈহতীয়া আকৌ আন কিছুমান এটা তৃতীয় ৰীতিৰ লগত মিলি যোৱা। এইদৰে অভ্যন্তৰীণ বিন্যাস, নক্সা আৰু কৌশলৰ বিচাৰ কৰিলে এই ৰীতিবোৰৰ মাজদি কিছুমান ওপৰা-উপৰিকৈ আঁকা বৃত্তৰ আৰ্হি ওলাই পৰে।

ছৌ

দক্ষিণৰ সাহিত্য-নাটক, বঙ্গ আৰু উড়িষ্যাৰ শোভাযাত্রা নাটক, মণিপুৰ আৰু অসমৰ বৈষ্ণৱ নৃত্য-নাট্য আৰু ৰাম-লীলা আৰু ৰাস-লীলাৰ চক্র-নাট্যৰ পৰা ছৌ বুলি জনাজাত ৰীতিসমূহ বহু আঁতৰৰ বস্তু। প্রথম দৃষ্টিত সেইবোৰক সাধাৰণতকৈ সুকীয়া নাট্য-বিন্যাস আৰু পৰিৱেশ-কৌশলেৰে সৈতে চমক লগা বস্তু বুলি ধাৰণা কৰা হয়। দৰাচলতে ১৯৩৮ চনত যেতিয়া চেৰাইকেল্লা ছৌ নর্তকসকল ইউৰোপলৈ গৈছিল, তেওঁলোকক স্বাগত জনোৱা হৈছিল অন্যান্য ভাৰতীয় পৰম্পৰাৰ লগত সম্পর্কহীন পুৰাকালৰ কিছুমান ভগা-ছিগা টুকুৰা বুলি।

যোৱা পঁচিশ বছৰে আমি এই কলা-ৰীতিসমূহৰ অকল ৰূপৰ বিষয়েই নহয়, সেইবোৰৰ পৰিৱেশ-জড়িত আৰু সামাজিক পৰিমণ্ডলৰ বিষয়েও বহুত নতুন কথা জানিছোঁ।

ছৌ বোলা বর্গীয় অভিধাৰে তিনিটা ৰীতি পূব ভাৰতৰ, বিশেষকৈ ময়ূৰভঞ্জ, পুৰুলিয়া আৰু সিংভূম নামৰ জিলাকেইখনৰ বস্তু। বৰ বেছি দিনৰ কথা নহয়, ময়ূৰভঞ্জ আৰু চৰাইকেল্লা দুয়োখন জিলা সিংভূম জিলাৰ অন্তর্ভুক্ত হিচাপে উড়িষ্যাৰ অংশ আছিল। মাত্র চল্লিশৰ দশকতহে চেৰাইকেল্লা বিহাৰৰ জিলা হয় গৈ। একেদৰে পুৰুলিয়া আগতে বিহাৰৰ আছিল আৰু আজি-কালি বঙ্গৰ এটা অংশ। এই স্থানগত বিতৰণ আৰু পাৰস্পৰিক সান্নিধ্যই এই কলা-ৰীতিসমূহক চিহ্নিত কৰা সাদৃশ্য আৰু স্বকীয়তাসমূহৰ বিষয়ে কিছু সূত্র দিয়ে।

অঞ্চলটোত পোৱা পৰিৱেশ জড়িত, শাৰীৰ-বৃত্তীয় ভৌগলিক আৰু সামাজিক বাতাৱৰণসমূহ আৰু প্রজাতিগত ৰূপবৈশিষ্ট্যৰ সংখ্যাবহুলতাৰ কথা সুবিদিত। ময়ূৰভঞ্জ আৰু পুৰুলিয়াৰ মাজত পিতনিৰে ভৰা অঞ্চলৰ পৰা আৰম্ভ কৰি শুকান টকলা পাহাৰলৈকে সামৰি উদ্ভিদকূল আছে! অঞ্চলটোক বিভক্ত কৰা নদীৰ তলি আৰু পাহাৰবিলাক থকাৰ ফলত তাত সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ সৰু সৰু বিচ্ছিন্ন সীমিত-ভূমিৰ সৃষ্টি হৈছে। আজিও হো, মুণ্ডা, ওৰাং, সাওৰা, জুৱাঙ্গ আৰু অন্যান্য নামেৰে চিহ্নিত বহুত বিচিত্র জাতিগোষ্ঠীৰ বাবে অঞ্চলটো জনাজাত। ইয়াৰ জনজাতীয় সংস্কৃতি চহকী, আৰু উড়িষ্যাৰ কলাৰ বৈচিত্র্যময় আৰ্হিৰ অধ্যয়নত ইয়াৰ পৰা সমল পোৱা গৈছে। এই জনজাতীয়

গোষ্ঠীবিলাক এতিয়াও খাদ্যসংগ্ৰহকাৰী, বিচৰণকাৰী, মাছ-মৰীয়া আৰু ঝুম-খেতিয়ক হৈ আছে। এওঁলোকৰ বাহিৰেও সাধাৰণতে বৰ্ণ-হিন্দু বুলি অভিহিত আন আন লোকো আছে। দুয়োৰে ভিতৰত অবিৰত আদান-প্ৰদান চলিছিল যদিও কৃষকেই আছিল কৃষিভিত্তিক অৰ্থনৈতিক ব্যৱস্থাৰ ধৰণীস্বৰূপ। অৱশ্যে ক্ষত্ৰিয়, ব্ৰাহ্মণ আদি ভাৰতীয় সমাজৰ চিৰাচৰিত বিভাগবিলাক আছেই।

ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ এই দুটা বৈশিষ্ট্য যে আৰ্থ-সামাজিক ভিত্তিও হোৱা স্তৰভেদবিলাক থকা সত্ত্বেও কলা-ৰীতিসমূহত বিচ্ছিন্নতা বা অপ্ৰৱেশ্যতা প্ৰতিফলিত নহয়। আমি ভাগৱতমেলা ৰীতিবোৰৰ ক্ষেত্ৰত লক্ষ্য কৰিছিলোঁ যে এইবোৰৰ যদিও প্ৰধানতঃ ব্ৰাহ্মণসকলৰ দ্বাৰাই অনুষ্ঠিত হয়, তাত সকলো শ্ৰেণী আৰু সম্প্ৰদায়ৰ অংশগ্ৰহণৰ প্ৰচুৰ অৱকাশ আছে। কুটিয়ট্টমৰ দৰে উচ্চাদৰ্শযুক্ত ৰীতিবোৰত আমি নাট্যানুষ্ঠানৰ যোগেদি সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰৰ মাজৰ চলাচল আৰু যোগাযোগৰ অন্তৰ্নিহিত পথসমূহো দেখা পাইছিলোঁ। ছৌ ৰীতিসমূহৰ ক্ষেত্ৰত আমি একেটা প্ৰপঞ্চৰে আৰু এটা দিশ দেখিবলৈ পাওঁ ঃ ইয়াত পৰিবেশকাৰীসকলৰ সৰহভাগেই তেনেবোৰ শ্ৰেণীৰ ব্যক্তি যিবোৰক আৰ্থ-সামাজিকভাৱে দলিত শ্ৰেণী বোলা হয় বা যিবোৰ অনুসূচিত জাতিৰ তালিকাভুক্ত। এই অৰ্থনৈতিকভাৱে বঞ্চিত শ্ৰেণী আৰু সামাজিকভাৱে অনগ্ৰসৰ গোষ্ঠীসমূহ এনে এবিধ নাট্য-ৰীতিৰ জন্মদাতা আৰু পৰিবেশক যাৰ ভিতৰত এক উচ্চ-বিকশিত বিন্যাসযুক্ত ভাৰতীয় নাট্যৰ সকলো উপাদান সোমাই আছে। কলাগত পৰিভাষাত কুটিয়ট্টমৰ 'মাৰ্গী' বুলি অভিহিত পৰম্পৰাৰ বিপৰীতে ইয়াক 'দেশী' নাট্য-ৰীতি বুলি কোৱা হ'ব। তথাপি, অধিক সূক্ষ্ম বিচাৰত ধৰা পৰিব যে এই দুটা পৃথক হৈও একেটা বৃত্তৰে বৃত্তাংশৰ বাহিৰে বেছি একো নহয়। দুয়োটা এক ৰৈখিক সম্প্ৰসাৰণৰ দুই মেৰু নহয়।

এই সমাজতাত্ত্বিক চিত্ৰখনৰ প্ৰয়োজন এই কথাটোৰ ওপৰত জোৰ দিবলৈ যে ভাৰতীয় পৰিপ্ৰেক্ষিতত লোকায়ত আৰু শাস্ত্ৰীয় বা 'মাৰ্গী' আৰু 'দেশী' অভিধাবোৰে কলাগত প্ৰমূল্যৰ মৰ্য্যাদা-সোপানাৰ প্ৰতিনিধিত্ব নকৰে। সেইবোৰ নাম এটা বৃত্তৰ পৰিধিৰ ভিতৰতে বৃত্তাংশ মাথোন। সেইবাবেই এই খণ্ডত আমি ইচ্ছাকৃতভাৱে কলা-ৰীতিটোৰ সাহিত্যিক ঐতিহাসিক পৰিপ্ৰেক্ষিত দাঙি ধৰাৰ আঁচনিৰ পৰা ফালৰি কাটি গৈছোঁ, আৰু তাৰ ঠাইত এটা আৰ্থ-সামাজিক অনগ্ৰসৰতাৰ পৰিমণ্ডলত এটা অতি সূক্ষ্ম কাৰুকাৰ্য্যসম্পন্ন আৰু উচ্চাদৰ্শযুক্ত কলা-ৰীতি বৰ্তি থকাৰ আৰু সৃষ্টি হোৱাৰ স্ববিৰোধমূলক কথাটোৰ বিচাৰ কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছোঁ।

এই তিনিওটা ৰীতিয়ে অৱশ্যে এখন সমৰূপ চিত্ৰ দাঙি নধৰে, আৰু এই বুলিও ক'ব নোৱাৰি যে অৰ্থনৈতিক অনগ্ৰসৰতাৰ পৰিৱেশটো পটভূমি হিচাপে ইতিহাসৰ আগৰ পৰা গুৰিলৈকে স্থায়ীভাৱে আছে। এই লোকসকলৰ আৰ্থ-সামাজিক স্থান যোৱা এশ বছৰ বা তাৰ কিছু অধিক সময়ত ঘটা পৰিণতিহে যেনহে লাগে।

যিয়েই নহওক, যদি অৰ্থনৈতিক স্বচ্ছলতাৰ কথাই ধৰা হয়, আজিকালি দক্ষিণ ভাৰতৰ ভাগৱত মেলাৰ শিল্পীয়েই হওক আৰু পুৰুলিয়াৰ ৰিক্সাচালকেই হওক, অৱস্থাটো একেই, যদিও তেওঁলোকৰ নিজৰ নিজৰ সামাজিক স্থানৰ ভিতৰত বিৰাট প্ৰভেদ থাকিব পাৰে।

ছৌ ৰীতিসমূহলৈ আৰু সেইবোৰত অংশগ্ৰহণ কৰা লোকসকলৰ কথালৈ ঘূৰি অহা য'ক। দেখা যাব যে আজি ইয়াৰ ভিতৰত আটাইতকৈ দুখীয়া হৈছে পুৰুলিয়া ছৌৰ পৰিৱেশকসকল। তেওঁলোকৰ সকলোৱে ব্যতিক্ৰম নোহোৱাকৈ অনুসূচিত জাতিৰ তালিকাভুক্ত। ময়ূৰভঞ্জৰ সম্প্ৰদায়টোৱে আন এটা ডাঙৰ গোষ্ঠীৰ উদাহৰণ দাঙি ধৰে। তেওঁলোক সামাজিক স্তৰৰ দিশত নীচ বুলি পৰিগণিত লোক নহয়, কিন্তু তেওঁলোক হ'ল পাইক বুলি অভিহিত এটা সম্প্ৰদায়ৰ লোক ঃ এই সম্প্ৰদায়টো সম্ভৱতঃ

ময়ূৰভঞ্জৰ ৰজাসকলৰ চৰকাৰী সেনাবাহিনী আছিল। আনহাতে চেৰাইকেল্লাৰ নৰ্তকসকল ক্ষত্ৰিয় বৰ্ণৰ লোক আৰু এই নৃত্যৰ সেই ৰাজ্যৰ কোঁৱৰসকলে অকল পৃষ্ঠপোষকেই নকৰে, তেওঁলোক এই নৃত্যৰ শিক্ষকো, পৰিৱেশকো আৰু মুখা-সাজোঁতাও। আমি এইদৰে দেখোঁ যে কিছুমান সাদৃশ্যপূৰ্ণ কলাগত অভিব্যক্তি সমাজৰ সকলো স্তৰতে উমৈহতীয়াভাৱে আছে আৰু সেইবোৰ কোনো এটা সামাজিক বা অৰ্থনৈতিক গোষ্ঠীৰ ভিতৰত সীমাৱদ্ধ নহয়।

আমি এই প্ৰতিবিধ ৰীতিক সুকীয়াকৈ বিচাৰ কৰিম; পিছে এই তিনিওটা ৰীতিৰ ভিতৰৰ সাদৃশ্য আৰু স্বকীয়তাসমূহলৈ আৰু অন্যান্য নাট্য-ৰীতিৰ লগত সেইবোৰৰ সম্পৰ্কলৈ আঙুলিয়াই দিয়াটো প্ৰয়োজন। ভাৰতৰ অন্যান্য অংশৰ নাটক আৰু নৃত্য-নাট্যৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো কলা-ৰীতিসমূহ দুটা তলত বিচৰণ কৰে; এটাৰ সংস্পৰ্ক সংস্কৃত পৰম্পৰাৰ লগত আৰু এই ক্ষেত্ৰত বিষয়-বস্তুগত আধেয় আহৰণ কৰা হয় পুৰাণ আৰু মহাকাব্যসমূহৰ পৰা; আনহাতে, আনটো সম্পূৰ্ণৰূপে স্থানীয়, আঞ্চলিক বা থলুৱা, আৰু সি স্থানীয় মৌখিক পৰম্পৰাসমূহৰ পৰা প্ৰচুৰ সমল আহৰণ কৰে।

এই ৰীতিবোৰৰ প্ৰত্যেকটোৱে নিজৰ অঞ্চলৰ অন্যান্য সমগোত্ৰীয় ৰীতিৰ লগত আৰু স্বাভাৱিকতে ইটো সিটোৰ ভিতৰত সম্পৰ্ক আছে। ময়ূৰভঞ্জৰ নৃত্যটো বিৰাট বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ জনজাতীয় নৃত্যসমূহ, বিশেষকৈ গঞ্জাম জিলাৰ তেনে নৃত্যসমূহ আৰু পুৰীৰ সূক্ষ্ম কাৰুকাৰ্যপূৰ্ণ মহাৰি নৃত্যসমূহৰ মধ্যস্থলত অৱস্থিত। উড়িষ্যাত সকলোবোৰ সূৰকেই বাছি উলিয়াব পাৰি। এই কথাটো পিছে বিহাৰ আৰু বঙ্গত, বিশেষকৈ পুৰুলিয়া ছৌ আৰু চেৰাইকেল্লা ছৌৰ ক্ষেত্ৰত, সঁচা নহয়। ইয়াত অতি শক্তিশালী আৰু সমৃদ্ধ জনজাতীয় সংস্কৃতি আৰু কীৰ্তনীয়াসকলৰ ব্যাপক প্ৰভাৱৰ উপস্থিতি সত্বেও উড়িষ্যাৰ নিচিনাকৈ প্ৰত্যক্ষভাৱে কলাগত স্তৰ-অধিলোপন বা উপৰি-স্থাপন ঘটা নাই।

ছৌ ৰীতিসমূহৰ সন্দৰ্ভত সেয়েহে সেইবোৰৰ ভিতৰত থকা প্ৰধান পাৰস্পৰিক আন্তঃসম্পৰ্কবোৰ বিচাৰি উলিওৱাটো ফলপ্ৰদ আৰু অৰ্থপূৰ্ণ হ'ব। চেৰাইকেল্লা ছৌ আৰু ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ মাজত বহুতো যোগসূত্ৰ আছে আৰু বিশেষকৈ আঙ্গিক, সাঙ্গীতিক অনুষঙ্গ আৰু সাজ-পাৰৰ কিছুমান দিশত। অৱশ্যে মুখাবোৰ পুৰুলিয়া আৰু চেৰাইকেল্লা ছৌৰহে উমৈহতীয়া বস্তু, কিন্তু ময়ূৰভঞ্জ ছৌত মুখা অনুপস্থিত। ময়ূৰভঞ্জ আৰু পুৰুলিয়া ছৌত বিষয়-বস্তুসমূহৰ মহাকাব্যীয় বৰ্ণনাত্মক গুণটো বুজা যায় কিন্তু চেৰাইকেল্লা ছৌত সি অনুপস্থিত : তাত প্ৰতিটো নৃত্য-ৰচনা আঠ বা দহ মিনিটতকৈ সৰহপৰ স্থায়ী নহয়। সাজ-পাৰেও কালৰ বিভিন্ন মুহূৰ্তৰ সমানে কৌতূহল আৰু বিস্ময়ৰ উদ্ৰেককাৰী চিত্ৰ দাঙি ধৰে : ইয়াত ইতিহাসৰ বিভিন্ন যুগৰ মিশ্ৰণ বিধৃত হৈছে।

চেৰাইকেল্লা ছৌ

আমি প্ৰথমতে চেৰাইকেল্লা ছৌৰ পিনেই চকু দিওঁহক। আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে যে চেৰাইকেল্লা পূৰ্বৰ উড়িষ্যাৰ সিংভূম জিলাত অৱস্থিত। এতিয়া ই বিহাৰৰ এটা অংশ। এই সৰু ৰাজকোঁৱৰ-শাসিত ৰাজ্যখন চৰন্দ আৰু বাংৰিৰ পাহাৰেৰে আৱেষ্টিত। সমগ্ৰ ভূমিখণ্ডৰ মাজেৰে খাৰকেই নৈখন বৈ গৈছে। সি জিলাখনক সাৰুৱা কৰি বছৰটো গছ-গছনিৰে ভৰা কৰি ৰাখিছে। পুৰুলিয়াখন তেনে নহয়— সি ৰুক্ষ আৰু শিলাময় ভূমি। চেৰাইকেল্লাৰ বুৰঞ্জী এতিয়াও লিখা হোৱা নাই।

লিখিত নথি-পত্ৰৰ পৰা ইমানকে জানিব পাৰি যে এই ৰাজকোঁৱৰ-শাসিত ৰাজ্যখন মোগলৰ তলততো নাছিলেই, আনকি মাৰাঠা শাসনৰো তলতীয়া হোৱা নাছিল। এই বিচ্ছিন্নতাৰ ফলস্বৰূপে খ্ৰীষ্টপূৰ্ব যুগৰ বুলি ধৰিব পৰা কিছুমান পৰম্পৰা আজিও প্ৰৱহমান হৈ থকাটো সম্ভৱ হ'ব পাৰে। আপেক্ষিকভাৱে সাম্প্ৰতিক কালত মাত্ৰ ১৮২০ চনতহে ৰাজকোঁৱৰসকলে ব্ৰিটিছৰ লগত চুক্তিত

সন্ধি কৰে। এই ভূমিখণ্ড ক্ষুদ্ৰ, তাৰ জনসংখ্যা মাত্ৰ এক নিযুতমানহে হ'ব আৰু তাত সাধাৰণ লোক আৰু ৰাজকোঁৱৰসকল আটায়ে একে জনগোষ্ঠীৰ লোক।

চেৰাইকেল্লাৰ কলাগত ইতিহাস ৰহস্যেৰে আবৃৰা; এতিয়ালৈকে কোনো লিখিত শাস্ত্ৰ, কোনো হাতে-লিখা পুথি বা প্ৰত্নলেখ আৱিষ্কৃত হোৱা নাই। অঞ্চলটোৰ কাব্য, নৃত্য-নাট্য বা ভাস্কৰ্য্যৰ বিষয়ে আমাক কিবা ক'বলৈ মাত্ৰ কেইটামান স্থাপত্যৰ ভগ্নাৱশেষ আৰু কেইখনমান চিত্ৰিকা আছে। ফলত, সমল বুলিবলৈ আমি অকল আজিৰ নাট্য-দৃশ্য-সম্ভাৰখিনিৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ কৰিবলগীয়া হয়। তাকো আমি এনে এটা সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক পৰিৱেশত কৰিবলৈ বাধ্য, য'ত অনুষ্ঠানটোক কোনো সাহিত্যিক আৰু কাব্যিক পৰম্পৰাৰ বিকাশ স্বৰূপে চোৱাৰ অৱকাশো নাই। দক্ষিণ ভাৰত, বঙ্গ, অসম, উত্তৰ প্ৰদেশ আদিত অৱস্থাটো তেনেকুৱা নহয়। তাৰ অৰ্থ এইটো নহয় যে এই নাট্য-ৰীতিটোত বিষয়-বস্তুগত আধেয় বা পুৰাণ, কিম্বদন্তী আদিৰ লগত পৰিচয় অথবা কল্পনামূলক চিন্তাৰ অভাৱ আছে। তাৰ বিপৰীতে পুৰাকাহিনী আৰু কিম্বদন্তীৰ লগত, পৌৰাণিক সাধুৰ লগত, মহাকাব্য দুখনৰ বিষয়-বস্তু আৰু ৰূপকমূলক প্ৰতীকধৰ্মিতাৰ লগত পৰিচয়ৰ চিনেৰে চেৰাইকেল্লা ছৌৰ পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰ মুখৰ হৈ আছে। ময়ূৰভঞ্জ, চেৰাইকেল্লা আৰু পুৰুলিয়াত প্ৰচলিত তিনিওবিধ ৰীতিৰ বাবে ছৌ শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ লৈ কিছু মতভেদ হৈছে। কিছুমান পণ্ডিতে মত পোষণ কৰে যে 'ছায়া' শব্দৰ পৰাই ছৌ আহিছে। চেৰাইকেল্লাৰ ৰজাকে ধৰি বহু শিল্পীৰে এই ধাৰণা আছিল। অন্যান্য কিছুমানে এই ধাৰণাটোক প্ৰবলভাবে প্ৰত্যাহ্বান জনাইছে আৰু বিকল্প ব্যাখ্যাদান কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। এনে এটা ব্যাখ্যাই ছৌ শব্দটোক 'ছদ্ম' শব্দৰ (ভেশছন অৰ্থত) লগত যুক্ত কৰিবৰ যত্ন কৰিছে। দ্বিতীয় এটা ব্যাখ্যা দিয়া হৈছে কথিত উড়িয়াৰ পিনে লক্ষ্য ৰাখি : সেই অনুসৰি শব্দটোৱে বৰ্ম বা গোপনে কৰা চিকাৰ বুজাব পাৰে। আকৌ, তৃতীয় এটা ব্যাখ্যাই ইয়াৰ অৰ্থ বিচাৰি পাব খুজিছে ইয়াৰ লগত ছাউনিৰ (সৈন্যশিৱিৰ) সম্পৰ্কৰ পৰা। যদিও এই একেটা শব্দক লৈ হোৱা বাদানুবাদবোৰৰ মীমাংসা কৰাৰ আৱশ্যক নাই, এইটো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ যে এই কলা-ৰীতিবোৰে নামটো পাইছে কোনো কাৰ্য বা বৃত্তিৰ পৰা, কোনো জাতিগত বৰ্ণৰ পৰা নহয় (ভাগৱতমেলাত যিটো হয়) নাইবা তীৰ্থযাত্ৰাৰ প্ৰক্ৰিয়াবোৰত এটা সমুদায় বা সম্প্ৰদায়ৰ কাৰ্যকলাপৰ পৰাও নহয় ('যাত্ৰা' আৰু ভাৰতৰ অন্যান্য অংশত প্ৰচলিত শোভাযাত্ৰা নাট্য-ৰীতিত যিটো হয়)। ছৌৰ তিনিওটা ৰীতিতে সমাজৰ বিভিন্ন অংশই ভাগ লয় আৰু প্ৰায় ক্ষেত্ৰতে তেওঁলোক সৈনিক শ্ৰেণীৰ লোক— এই ফালৰ পৰা বিচাৰ কৰিলে গোপনে চিকাৰ বা আক্ৰমণ কৰাটো ছৌ শব্দৰ আটাইতকৈ খাপ খোৱা বিধৰ অৰ্থ বুলি গ্ৰহণ কৰাটো যুক্তিপূৰ্ণ হয়। অৱশ্যে ভেশছনৰ ধাৰণাটোও অন্তৰ্নিহিত হৈ আছে, কাৰণ অন্ততঃ দুটা ৰীতিত মুখা ব্যৱহাৰ হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, আশুতোষ ভট্টাচাৰ্যই দৃঢ়ভাৱে কয় যে ছৌ কথাটো 'ছদ্ম' বা ভেশছনৰ পৰা গৃহীত। প্ৰকৃততে তেওঁ এই কথাটোলৈ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে যে তিব্বতী 'চাম' শব্দটোৱে মুখা বুজায় আৰু মুণ্ডাৰী 'চক' শব্দই প্ৰেত বুজায়। অসমতো ছোঁ-ঘৰ (ভেশছন-ঘৰ) শব্দটোৱে সাজ-ঘৰ বুজায়।

চেৰাইকেল্লা ছৌ ৰাজকুমাৰসকলে পৃষ্ঠপোষকতাও কৰে, পৰিৱেশনো কৰে। জনজাতীয়, কৃষক আৰু সামাজিক গোষ্ঠীসমূহে অংশগ্ৰহণ কৰে। শেষৰ গোষ্ঠীটো গুৰুত্বপূৰ্ণ কিয়নো নৰ্তকদল তাৰপৰাই গঠিত হয়, অন্যান্য গোষ্ঠীবোৰো অপৰিহাৰ্য। আমি অলপ পিছতেই দেখা পাম কি দৰে নৃত্যৰ আগৰ কৰ্ম-কাণ্ডত সমাজৰ সকলো অংশৰে ভাগ লোৱাৰ সুযোগ থাকে আৰু কিদৰে প্ৰতি সম্প্ৰদায়ৰ প্ৰতিনিধিৰে পালন কৰিবলগীয়া বিশেষ ভূমিকা থাকে।

ভাগৱতমেলা আৰু যক্ষগান ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত আমি দেখিছোঁ যে কৰ্ম-কাণ্ডখিনি আঁৰ-কাপোৰৰ পিছফালে বা সাজ-ঘৰত ঘটে। ছৌৰ ক্ষেত্ৰত পিছে কৰ্মকাণ্ডখিনি নৃত্যৰ পাতনি নহয়, প্ৰকৃততে

সমগ্ৰ উৎসৱটোৱেই কৰ্ম-কাণ্ড। নৃত্য বুলি স্বীকৃত বস্তুখিনি 'চৈত্ৰ' মাহত উদযাপিত এটা ছাব্বিশ দিনীয়া উৎসৱৰ শেষৰ তিনি দিনত সীমিত থাকে। ময়ূৰভঞ্জ আৰু চেৰাইকেল্লা উভয়তে 'চৈত্ৰপৰ্ব'ৰ ছাব্বিশ দিন আগতে উৎসৱটো পাতিবলৈ বুলি সমূহ গোট খায়। এই 'চৈত্ৰপৰ্ব'ৰ সামৰণি পৰে তেৰ এপ্ৰিলত অনুষ্ঠিত 'বৈশাখী'ৰ দিনা। চেৰাইকেল্লা ছৌত তেলী, তামিলী, খন্দ্ৰা, কংসাৰী, পাত্ৰস, শুদিয়া, বনিয়া আৰু বাদিয়া আদি সম্প্ৰদায়ে আৰম্ভণিৰ কৰ্ম কাণ্ডত যোগ দিয়ে।

ইয়াত হোৱা স্তম্ভ-স্থাপন আৰু শোভাযাত্ৰাৰ পৰা ইয়াত কোনো জনজাতীয় কৰ্ম কাণ্ডৰ অনুবৃত্তি আছে বুলি ধৰিব পাৰি। ঝুম খেতিয়কজনৰ বাবে কৰ্ম কাণ্ডখিনিৰ ক্ৰিয়ামূলক দিশটোৰ কৃষি-চক্ৰৰ লগত কিবা সম্পৰ্ক আছে যেন লাগে, নহ'লে উৎসৱটো 'চৈত্ৰ' মাহত উদযাপিত হ'ব কিয়? আকৌ স্তম্ভডাল হৈ পৰে 'লিঙ্গম্' ৰূপী শিৱৰ প্ৰতীক আৰু পূজা-সেৱাৰ বস্তু। ময়ূৰভঞ্জ আৰু চেৰাইকেল্লা উভয়তে কৰ্ম-কাণ্ডৰ প্ৰধান পৰ্য্যায়বোৰ গা-ধোৱা 'ঘাট'বোৰক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ় লয়। প্ৰথমদিনা শোভযাত্ৰা কৰা হয় এটা শিৱ মন্দিৰলৈ য'ত এটা প্ৰাথমিক ধৰণৰ 'লিঙ্গম্' আছে। সমদল গঠিত কৰা লোকসকল ওপৰত উল্লেখ কৰা সকলো সম্প্ৰদায়ৰ পৰা অহা। উৎসৱৰ দিনকেইটাৰ বাবে তেওঁলোকক 'দীক্ষিত' শ্ৰেণীভুক্ত কৰি লোৱা হয় আৰু তেওঁলোক ব্ৰাহ্মণ নাইবা 'ভগত' বা ভক্ত হৈ পৰে। সেইখিনি সময়ৰ বাবে তেওঁলোকে নিজ নিজ বৰ্ণগত নাম পৰিত্যাগ কৰি 'শিৱ গোত্ৰ' গ্ৰহণ কৰে। ৰাজকীয় গা-ধোৱা ঘাট 'মজনঘাট'ৰ পৰা 'ভগত'সকলৰ শোভযাত্ৰা আৰম্ভ হয়। 'জৰাজৰ' বুলি জনাজাত স্তম্ভটো ধৰি থকা মানুহজন শোভযাত্ৰাৰ আগে আগে যায়। মন্দিৰটোৰ পিছত তেওঁলোকে ৰজাৰ প্ৰাসাদলৈ যায় আৰু শেষত যায় এখন প্ৰাঙ্গণলৈ। সেইখনেই 'আখড়া' নামেৰে জনাজাত মন্ত্ৰপূত নৃত্য-প্ৰাঙ্গন। তাৰ পিছদিনা নিশা 'যাত্ৰাঘট'ৰ ৰূপৰ প্ৰথম আচাৰ অনুষ্ঠিত হয়। 'মঙ্গল' বা 'মঙ্গল-ঘট' বোলা প্ৰথম পূৰ্ণ ঘটটো উৰ্বৰতা আৰু প্ৰৱহমানতাৰ সূচক শুভ কুম্ভ। মনত ৰাখিব লাগিব যে যিজন ব্যক্তিয়ে এই শুভ কুম্ভটো কঢ়িয়াই নিয়ে তেওঁ এজন 'তেলী'। বিস্তাৰিত প্ৰক্ৰিয়াৰে 'ঘট'টোৰ পূজা কৰা হয় আৰু তাৰ পিছত 'তেলী'জনে 'ঘট'টো আন এজন মানুহৰ গাত দিয়ে। এই মানুহজন এইটো উপলক্ষৰ বাবে বিশেষভাৱে নিৰ্বাচিত হয় আৰু তেওঁক 'ঘটৱালী' বোলা হয়। 'ঘটৱালী'ৰ গোটেই গাটো সেন্দূৰেৰে বোলোৱা হয়; শৰীৰৰ তলৰ অংশত তেওঁ এখন ধূতী পিন্ধে। ইয়াতো আকৌ বহুসংখ্যক অৰ্থৰে ভৰা স্থানান্তৰ আৰু প্ৰতীকধৰ্মিতা আছে। উৰ্বৰতা আৰু পূৰ্ণতাৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰা 'মঙ্গলঘট'টো এনে এজনৰ মূৰত থাকে যি সেই মুহূৰ্তত আৰু সেইখিনি সময়ৰ কাৰণে শক্তিৰ আৰু সেই হেতুকে চলাচল আৰু কৰ্মতৎপৰতাৰো প্ৰতিনিধিত্ব কৰিবলৈ ধৰে। সঁচাকৈয়ে, 'যাত্ৰা ঘট'ৰ ভিতৰত থকা পানীখিনিক 'শক্তি' বুলি কোৱাও হয়। তাক কঢ়িওৱা মানুহজন স্বাভাৱিকতে এনে এজন মন্ত্ৰপূত ব্যক্তি হৈ পৰে যি শিৱ ৰূপত বিলীন হৈ যায়।

ক্ৰমে ক্ৰমে ঢোলৰ বাজনা আৰু গীতৰ ছেৱে ছেৱে 'ঘটৱালী'জন ডকত পৰে। প্ৰতীকী মতে ই মিলনক সূচায়। শেষত 'ঘটাৱনী' সেই অৱস্থাতে টেকেলিটো মন্দিৰৰ শিৱলিংগৰ গাত লগাকৈ থয়। তাৰ পিছত শোভাযাত্ৰাটো ৰাজ-হাউলীলৈ উভতি যায়। তেতিয়ালৈ লগত যোৱা 'ভগত' সকল এটা প্ৰত্যাশাৰ অৱস্থা প্ৰাপ্ত হয়, আৰু তেওঁলোকে নাচিবলৈ আৰু লুটি-বাগৰ দিবলৈ ধৰে। কৰ্ম-কাণ্ডখিনিৰ এই অংশটো ময়ূৰভঞ্জৰ কৰ্ম-কাণ্ডতকৈ বহুত বেলেগ। তাত স্তম্ভডালক কেন্দ্ৰ কৰি এটা বিশদ ধৰণৰ কৰ্ম-কাণ্ড চলে আৰু মন্ত্ৰপূত ব্যক্তিজনে তলত জুই দি স্তম্ভডালৰ পৰা ওলমে। চেৰাইকেল্লাত এই কৰ্মকাণ্ডখিনি সৰল।

দ্বিতীয় কৰ্ম-কাণ্ডখিনি পিছৰ কেইদিনত অনুষ্ঠিত হয় কিন্তু এইখিনি কৃষ্ণক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত আৰু 'বৃন্দাৱনী' নামেৰে জনাজাত। পিছে ভালেখিনি মিশ্ৰণ আৰু সংশ্লেষণ ঘটিছে কিয়নো যাক

'বৃন্দাৱনী' বোলা হৈছে তাৰ বৃন্দাৱনৰ লগত সম্পৰ্ক কমেই; আচলতে তাত হনুমানে লংকা ধ্বংস কৰাৰ ঘটনাহে পৰিৱেশিত হয়। প্ৰতীকী অৰ্থটো অৱশ্যে আছে কাৰণ প্ৰতিটো ক্ষেত্ৰতে বিষ্ণুৰ ৰক্ষাকাৰী গুণৰেই ৰূপদান কৰা হয়। দ্বিতীয় কৰ্ম-কাণ্ডৰ স্থান হ'ল ৰাজ-হাউলী।

চতুৰ্থ দিনা 'কালিকা ঘট' নামৰ আৰু এটা কৰ্ম-কাণ্ড অনুষ্ঠিত হয়। ইয়াক 'কামনা ঘট' বুলিও কোৱা হয়। ই কামনা আৰু তাৰ পিছত ধ্বংসৰ লগত জড়িত সৃষ্টিৰ তৃতীয় দিশটোৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। এইবাৰ 'ঘট'টো 'শিৱলিংগ'ৰ ওচৰলৈ এনে এজনে লৈ যায় যি ৰঙা কাপোৰ নিপিন্ধি পূৰাকৈ ক'লা কাপোৰহে পিন্ধে। 'ঘট'টোও 'মঙ্গল ঘট' বা 'যাত্ৰা ঘট'ৰ দৰে সজোৱা নহয়। তাৰ উপৰিও এই 'ঘট'টো শিৱলিংগৰ ওচৰত পোতাৰ অনুষ্ঠান এটাও আছে। ইয়াক পিছৰ বছৰ সেই একেটা সময়ত উলিওৱা হয়। প্ৰতীকী অৰ্থত ই আৰু এটা চক্ৰৰ অৱসান বুজায়। কাৰণ 'ভগত'জন বাহিৰত মৰাৰ দৰে পৰি থাকে আৰু ৰজা বা আন কোনো ব্যক্তিয়ে স্পৰ্শ কৰিহে তেওঁক পুনৰ জীয়াব পাৰে।

সেই নিশা আৰু 'কামনা ঘট'ৰ নিশা আন কোনো অনুষ্ঠান নহয়। এই আটাইবোৰ অনুষ্ঠান অন্ত পৰাৰ পিছত আৰু নৃত্য-প্ৰাঙ্গন প্ৰস্তুত কৰি অনুষ্ঠানৰ বাবে পৱিত্ৰ কৰি লোৱাৰ পিছতহে নৃত্য আৰম্ভ হয়।

নৃত্য-প্ৰাঙ্গন আহি পালে দেখা যায় যে তাত বিশুদ্ধ কলাগত প্ৰমূল্যৰ ওপৰতহে জোৰ দিয়া হয়। এই প্ৰমূল্যৰ বিচাৰ অৱশ্যে কৰ্ম-কাণ্ডখিনিৰ পটভূমিহে কৰিব লাগিব, সেইখিনিৰ ৰূপ আৰু বিন্যাসৰ বাহিৰত নহয়।

ছৌৰ আন দুটা ৰীতিৰ নিচিনাকৈ চেৰাইকেল্লা ছৌ অনুষ্ঠানৰ কৌশলো 'পৰিখণ্ডা' নামৰ এটা বিৱৰ্তিত আৰু বিকশিত ব্যায়ামৰ পদ্ধতিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। এই ব্যায়ামবিলাক সামৰিক গোষ্ঠীসমূহৰ মানুহবিলাকে নদীৰ ওচৰৰ বিশেষভাৱে নিৰ্দিষ্ট স্থানত অভ্যাস কৰে। চলনৰ সকলো কৌশল ঢাল-তৰোৱাল ('পৰিখাণ্ডা') খেলৰ শৈলীৰ পৰাই উদ্ভৱ হোৱা আৰু ইয়াৰ পৰা চলনৰ এনে এক ভাষাৰ জন্ম হৈছে যি মূকাভিনয়ৰ ভাষা হিচাপে মুখ আৰু হাতৰ ঠাইত শৰীৰৰ নিম্নাংশৰ অঙ্গবিলাকক ব্যৱহাৰ কৰে। অন্যান্য নৃত্য-শৈলীত পিছে মুখ আৰু হাতৰ ব্যৱহাৰৰ হে বিশিষ্ট স্থান আছে।

অন্যান্য দুটা ছৌ ৰীতিৰ দৰে চেৰাইকেল্লা ছৌতো দেহৰ অৱস্থান-ভঙ্গী আৰু ভঙ্গিমা, খোজৰ নক্সা আৰু নৃত্য-চলনৰ এটা নিৰ্দিষ্ট আৰ্হি ব্যৱহাৰ কৰা হয়। এই আৰ্হিটো কিছুমান প্ৰাথমিক চলন আৰু ভঙ্গীৰ পৰা লোৱা যদিও প্ৰথম দৃষ্টিত চলনৰ কৌশল নিৰ্দিষ্ট কৰা মৌলিক ভঙ্গী নাইবা জ্যামিতিক নক্সাসমূহ চিনাক্ত কৰা টান হ'ব পাৰে। সূক্ষ্মভাৱে চালে ওলাই পৰিব যে নৰ্তকজনে 'ত্ৰিভঙ্গ'ৰ এটা ভিন্ন ৰূপৰ ওপৰতে তেওঁৰ চলনখিনি প্ৰতিষ্ঠিত কৰিছে। ডিঙিৰ জোৰাৰপৰা মূৰটোৰ যিদৰে এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ হেলনীয়া ভঙ্গী আছে, সেইদৰে কঁকালৰ জোৰাৰপৰা নিতম্ব অংশৰ এটা হেলনীয়া ভঙ্গী আছে। মাত্ৰ আঁঠুৰ দ ভাঁজ নাই। ময়ূৰভঞ্জৰ ছৌত তেনে ভাজত জোৰ দিয়া হয়। ময়ূৰভঞ্জ ছৌ আৰু পুৰুলিয়া ছৌ উভয়তে 'চৌক' (চতুস্কোণ) ভঙ্গী— অৰ্থাৎ পূৰ্ণ-প্ৰসাৰিত grand plie বা 'মণ্ডল স্থান'— বিভিন্ন ধৰণে ব্যৱহৃত হয়। চেৰাইকেল্লা ছৌত মেলা 'চৌক' (চতুষ্কোণ) ভঙ্গী বৰ্জিত।

বেছিভাগ সময়তে নিতম্ব আৰু তলৰ অঙ্গসমূহৰ চলনৰ বিপৰীতে গা অংশটো পাক খোৱা চলনেৰে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। মুখামুখি চিত্ৰৰ স্থান লয় তিনি-চতুৰ্থাংশ বা সম্পূৰ্ণ একাষৰীয়া চিত্ৰই। এইটো কৰা হয় এটা কোণা-কুণি চলনেৰে য'ত গাটো প্ৰায় ঘোৰ খাই যায়। কান্ধ দুখনে সেয়েহে অনিবাৰ্যভাৱে কোণাকোণিকৈ এডাল হেলনীয়া ৰেখাৰ সৃষ্টি কৰে, প্ৰায়ে আগ-পিছকৈ নহলে তল-ওপৰকৈ এই মৌলিক অৱস্থান-ভঙ্গীসমূহে আৰু তাৰ লগতে এখন হাতে মূৰৰ ওপৰত তৰোৱাল

ধৰাৰ নিচিনা আৰু আনখনে কঁকালৰ ওচৰত ঢাল ধৰাৰ নিচিনা কৰি থকা বাহু দুটাৰ নিৰ্দিষ্ট স্থানে এই নৃত্য-ৰীতিটোক এটা গতিসম্পন্ন ভাষা প্ৰদান কৰিছে।

শূণ্য স্থানৰ প্ৰথম পৰিক্ৰমা প্ৰাথমিক ধৰণৰ হয়— ভৰতনাট্যমৰ 'অদৱু' আৰু ওড়িছিৰ 'অৰসা'ৰ নিচিনাকৈ। এই দুয়োটা নৃত্য-ৰীতিতে, আনকি মণিপুৰী আৰু কথকতো, প্ৰাথমিক চলনত দেহৰ ভৰ ৰখা হয় এখন ভৰিৰ পতা বা এখন সম্পূৰ্ণ ভৰিৰ ওপৰত, আৰু আনখন ভৰি মুক্ত হৈ থাকে যিকোনো দিশত শূণ্যস্থানৰ পৰিক্ৰমা কৰিবৰ নিমিত্তে। চেৰাইকেল্লা ছৌতো প্ৰথম চলনখিনি এই শ্ৰেণীৰেই হয়। পৰিভাষাখিনি বিৱৰণমূলক, আৰু এই প্ৰাথমিক চলনৰ সমষ্টিখিনিক 'চালি' বোলা হয়। 'চালি' বা 'চলি' শব্দটো সংস্কৃত নৃত্য-শাস্ত্ৰসমূহত আদিৰে পৰা আছে আৰু ভাৰতবৰ্ষৰ সকলোতে ভেদ নোহোৱাকৈ ব্যৱহাৰ হয়। ইয়াৰ অৰ্থ পিছে অঞ্চলভেদে বেলেগ বেলেগ হয়। চেৰাইকেল্লাত ই বুজায় দিশ আৰু গতি-পথৰ প্ৰকৃতি। প্ৰথম তিনিটা চালিৰ নাম মাত্ৰ তিনিটা সহজ শব্দৰে দিয়া হৈছে ঃ 'আগে' (সমুখলৈ), 'পিছে' (পাছলৈ) বা 'আৰহি' বা 'অদলি' (ইফাল-সিফালকৈ বা ধুনীয়াকৈ)। ইয়াৰ পিছৰ কেইটাই শূণ্য স্থান পূৰণৰ প্ৰকৃতি আৰু ধৰণৰ আভাস দিয়ে, যেনে, পোন বা বেঁকা বা পাক খোৱা। এইদৰে আমি পাওঁ বক্ৰগতি বুজোৱা 'গোমূৰা চালি' যাৰ নক্সা পুষ্পসদৃশ; বা 'সুৰ চালি' যি সাগৰৰ উৰ্মিশীৰ্ষ আৰু ঢৌৰ অশান্ত নক্সাৰ আভাস দিয়ে।

মূল চালিবিলাকৰ পৰা পিছত 'টোপকা' নামৰ এবিধ এককৰ উদ্ভৱ হয়। এইবোৰক ভৰত-নাট্যম আৰু আন আন শাস্ত্ৰীয় নৃত্যৰ 'অদৱু' বা উত্থান-পতনৰ মূল এককবোৰৰ লগত মিলাব পাৰি। টোপকাবিলাক বৰ্ণনামূলকো, অনুকৰণমূলকো, লগতে সেইবোৰে চলনৰ গতি পথ বা প্ৰকৃতিৰো আভাস দিয়ে। মোটামোটিকৈ 'টোপকা'বিলাকক 'নাট্য-শাস্ত্ৰ' আৰু অভিনয়-দৰ্পণৰ গতিসমূহৰ সমতুল্য বুলি ল'ব পাৰি। নটা 'টোপকা'ৰ ভিতৰত পাচঁোটাই জন্তু আৰু চৰাইৰ গতি বা চলনৰ কথা কয় : (ক) 'বাঘ-ধুমকা' (বাঘৰ জাঁপ), (খ) 'বাঘ গতি' (বাঘৰ বুলন), (গ) 'হস্তী গতি' (হাতী বুলন), (ঘ) ময়ূৰ গতি, (ম'ৰা চৰাইৰ বুলন), (ঙ) 'হংস গতি' (ৰাজ হাঁহৰ বুলন)। দুটাই দেৱতা আৰু অসুৰৰ কথা কয় : (চ) 'সুৰ গতি' (দেৱতাৰ বুলন) আৰু (ছ) 'কংস গতি' (অসুৰৰ বুলন)। আৰু শেষত বাকী দুটাই অকল চলনৰ প্ৰকৃতিৰ কথা কয়, সেয়া হ'ল সাগৰৰ ঢৌ ('সাগৰ গতি') আৰু দুলি থকা চলন ('ঝুমুক')।

ওপৰৰ কথাখিনিৰ পৰা এইটো পৰিষ্কাৰ হ'ব যে এই আটাইবোৰ 'টোপকা'ই আমাক মানুহ, প্ৰকৃতি আৰু জন্তুৰ ভিতৰৰ নিবিড় সম্পৰ্কৰ কথা আৰু প্ৰাকৃতিক প্ৰপঞ্চ আৰু পশু-পক্ষীজগতৰ কল্পচিত্ৰ দাঙি ধৰিবলৈ শিল্পীসকলৰ আগ্ৰহৰ কথা কয়। এই প্ৰতিটো 'টোপকা' বা পদক্ষেপৰ ধৰণ তিনিটা লয়ত সম্পাদিত হয়, যেনে— ধীৰ, বা 'বিলম্বিত', মধ্যমীয়া বা 'মধ্য' আৰু খৰ বা 'দ্ৰুত'।

'টোপকা'বিলাকৰ এই প্ৰাথমিক চলনবিলাকৰ পৰা উদ্ভৱ হৈছে সংস্কৃত 'উপলয়'ৰ সমধৰ্মী 'উফলি' নামৰ পৰৱৰ্তী মৌলিক এককটোৰ। ময়ূৰভঞ্জ ছৌত হোৱাৰ দৰে ইয়াতো 'উফলি'বিলাক দৈনন্দিন জীৱনৰ ক্ৰিয়া-কলাপসমূহৰ পৰা আহৃত। কৌতুহলেৰে লক্ষ্য কৰিব লগীয়া কথা হ'ল যে গোবৰ ছটিওৱা আৰু মাটিৰে লিপি মজিয়া প্ৰস্তুত কৰা কামটোত দুয়োটা শৈলীত বিশেষ মনযোগ দিয়া হয়। এই দৈনন্দিন কাৰ্যখিনি সুন্দৰ কলাসুলভ আহিঁলৈ ৰূপান্তৰিত কৰা হৈছে। ইয়াত গোটেই ভৰিখন ব্যৱহৃত হয় এই কামবোৰ কৰাৰ আভাস দিয়াৰ বাবে আৰু লগতে শূন্যস্থানত জটিল নক্সা ৰচনাৰ বাবে। এই শ্ৰেণীত পৰা 'উফলি'ৰ সমষ্টি হ'ল 'গোবৰ গোলা', 'গুটি কুদা,' 'ছড়া দিয়ান', আৰু 'ঝুণ্টি দিয়া'। ইয়াৰ পিছৰ 'উফলি'ৰ সমষ্টিটো কৃষি-কাৰ্য্য আৰু শস্য চপোৱাক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত। ইয়াৰ ভিতৰত ধানক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত চলন কেইটা আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ। দুটা

'উফ্লি'য়ে ইয়াৰ পৰাই নাম আৰু চলনৰ নক্সা পাইছে, যেনে, 'ধান কুটা' আৰু 'কুলা পাছুড়া' (জৰা) আন আন উফলিয়ে জোপোহা কটা আৰু এডাল বাঁহ দুফাল কৰাৰ আভাস দিয়ে। আন এটা সমষ্টিৰ বিষয়-বস্তু হ'ল ঘৰুৱা কাম-কাজ আৰু প্ৰসাধন। এইবোৰক তলত দিয়া ধৰণে চিহ্নিত কৰিব পাৰি; 'পিথৌ বটা', 'এড়ি মজা' আৰু 'স্নান সিন্দুৰ টীকা'। শেষৰ বৰ্গটোৱে আমি আগতে আলোচনা কৰা বুলনবিলাকলৈ মনত পেলায়। এইবোৰ হ'ল : 'চেলি দিয়ান', 'হৰিণ দিয়ান', 'বাঘা টোপকা', 'বাঘ পানী খিয়া'। শেষত, মাত্ৰ এটা 'উফ্লি' আছে য'ত এটা পোনপটীয়া নাটকীয় কৰ্মভঙ্গী আছে আৰু তাত হত্যা কৰা বা ভৰিৰে গছকাৰ ধাৰণা দিয়া হয়।

মনত ৰাখিব লাগিব যে এই আটাইবোৰ চলন গাৰ তলৰ অঙ্গবোৰৰ ৰূপদানৰ পৰা আৰম্ভ হয় আৰু গোটেই ভৰিখন বা অকল কলাফুলৰ সহায়েৰে সেইবোৰক আগবঢ়াই নিয়া হয়। ইয়াৰ কোনো এটা কাৰ্য বা ধাৰণা হাতৰ মুদ্ৰা বা 'হস্তাভিনয়'ৰ দ্বাৰা প্ৰকাশ কৰা নহয়। তেনে কৰাটো অন্যান্য নৃত্য-শৈলীৰ ডাঙৰ বৈশিষ্ট্য। যিবোৰ 'উফ্লি' গোবৰ, গোবৰ গোলা আদিক লৈ আৱৰ্তিত সেইবোৰত অনিবাৰ্যভাৱে ভৰিৰ বুঢ়া আঙুলি আৰু সমুখলৈ মেলি দিয়া হয় আৰু আঁঠুটো কঁকালৰ সমান ওপৰলৈ দাঙি দিয়া হয়। প্ৰকৃততে, এই অৱস্থানবোৰে 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ 'চাৰি' বিলাকলৈ মনত পেলাই দিয়ে, বিশেষকৈ 'অপক্ৰান্ত', 'অতিক্ৰান্ত,', 'স্বস্তিক' আদি অতিক্ৰমবিলাকলৈ। পদ-সম্প্ৰসাৰণবোৰো পৰিষ্কাৰ। ইয়াৰে কেইবাটাও 'উফলি'য়ে এনেবোৰ অৱস্থানৰ সৃষ্টি কৰে যিবোৰক 'আলিঢ়' আৰু 'প্ৰত্যালিঢ়' বুলি চিহ্নিত কৰিব পাৰি। যি সকলে মঞ্চত যুদ্ধ কৰা বা ঢাল-তৰোৱালৰ খেল দেখুৱাব-লগীয়া হয় সেইসকলৰ বাবে এই দুয়োটা ভঙ্গী অনুমোদিত। এইবোৰৰ উপৰিও আছে 'হৰিণ দিয়ান' বা বাঘে পানী খোৱা ('বাঘ পানী খিয়া'), দেখুৱাওঁতে কৰাৰ দৰে ভৰিৰ সম্প্ৰসাৰণ আৰু সম্প্ৰসাৰিত ভৰিৰ উত্তোলন। চেৰাইকেল্লা আৰু ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ এই পদসম্প্ৰসাৰণবোৰ 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত বৰ্ণিত 'বৃশ্চিক কৰণ' (বৃশ্চিকৰ ঠেংৰ লেখীয়া)বোৰৰ ভিন্ন ৰূপ।

'টোপকা', 'উফ্লি' আৰু 'চালি'— এই আটাইখিনিকে লগ লগাই উত্থান-পতন গঠিত হয়, যি 'ভঙ্গী' নামেৰে অভিহিত; আমি ছৌ ৰীতিসমূহৰ প্ৰসঙ্গত আৰু ওড়িছি আদি অন্যান্য নৃত্যৰ প্ৰসঙ্গত ব্যৱহৃত 'ভঙ্গী' শব্দটোৰ অৰ্থ সাৱধানতাৰে পৃথক কৰিব লাগিব। ছৌত ভঙ্গী হ'ল চলনৰ একোটা উত্থান-পতন, অথচ শাস্ত্ৰীয় নৃত্য, বিশেষকৈ ওড়িছিত সেয়া হ'ল একোটা মূলগত অৱস্থান, কোনো এটা সময়ত 'ভঙ্গী' আৰু 'চালি' শব্দ দুটাৰ অৰ্থ ওলট-পালট হ'ল বুলি অনুমান হয়।

নৃত্যটোৰ কৌশল এই তিনিটা উপাদানৰ পৰাই গঠিত; অৱশ্যে কথকৰ 'টুকড়া' বা ভৰতনাট্যমৰ 'তিৰমানম'বোৰৰ দৰে শাস্ত্ৰীয় নৃত্যত পোৱা চিনাকি চলন-গুচ্ছৰ নক্সা ইয়াত অনুসৰণ কৰা নহয়। অৱশ্যে এইটো সঁচা যে বহুতো ছেওঁ ছন্দোময় তিহাই বা চোথাইত শেষ হয়। 'ভঙ্গী'বিলাকত মূকাভিনয় বা 'অভিনয়'ৰ প্ৰয়াস কৰা হয় পিছে তাকো কৰা হয় ভৰি দুখনৰ ৰূপদানৰ মাজেদি বা হাত দুখনৰ কোনো অৱস্থানৰ যোগেদিহে, কিন্তু মুখৰ অভিব্যক্তিৰে নহয়। 'ভঙ্গী'বোৰৰ নামবোৰ অৰ্থব্যঞ্জক : 'স্নেহ' (মৰম), 'লজ্জা' (লাজ), 'চান্দ দেখা' (জোন চোৱা), 'বিষাদ' (দুখ), 'চন্দ্ৰমুখ' (জোনৰ মুখ বা কাঁচি জোন)। গা অংশ আৰু প্ৰসাৰিত হস্তৰ চলনে সঙ্গীতৰ কথাৰ বা হাতৰ মুদ্ৰাৰ সহায় নোলোৱাকৈ এই আটাইবোৰৰ আভাস দিয়ে।

চলনৰ এই আৰ্হিটোক স্বাভাৱিকতে তাল বা ছন্দৰ আৱৰ্তৰ লগত মিলাই লোৱা হয় বা তাৰ লগত সঙ্গীতেৰে সহযোগ কৰা হয়। চেৰাইকেল্লা ছৌত ব্যৱহৃত ছন্দ বা তালবোৰে সাধাৰণ 'তিল তাল'ৰ পৰা আৰম্ভ কৰি 'ধমাৰ' আৰ্হিৰ চৌদ্ধ মাত্ৰাৰ নক্সালৈকে সামৰে। আৰ্যাবোৰ ঢোলেৰে বজোৱা হয় আৰু প্ৰতিটো কোবেই একোটা বিশেষ 'বোল' বুজায়। সাঙ্গীতিক সহযোগত চাৰি প্ৰকাৰৰ ঢোল

থাকে; এইবোৰৰ নাম 'ঢোল', 'ধুম্‌সা' আৰু 'তিক্ৰা' বা 'নাগৰা'। ময়ূৰভঞ্জৰ ছৌৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো 'মহৰি' নামৰ এক প্ৰকাৰৰ ছানাই বা সুষিৰ যন্ত্ৰ আছে, আৰু আজিকালি কেতিয়াবা হাৰমোনিয়মো ব্যৱহাৰ কৰা হয়। বাদ্যবৃন্দৰ কলেৱৰ বৃদ্ধি কৰি 'ঘণ্টা' আৰু 'কৰতাল'ৰ দৰে যন্ত্ৰও সুমুৱাই ল'ব পাৰি। প্ৰায়ে 'ৰণসিংহ' আৰু 'নৰসিংহ' নামৰ সুষিৰ যন্ত্ৰৰো যোগ দিয়া হয়।

সকলোবোৰ ছৌতে কণ্ঠসঙ্গীতৰ সহযোগ ন্যূনতম, কিন্তু চেৰাইকেল্লা ছৌত এই কথা বেছিকৈ খাটে। যন্ত্ৰসঙ্গীতেই সঙ্গীতত প্ৰাধান্য বিস্তাৰ কৰে। সাঙ্গীতিক ৰচনাসমূহ উপেন্দ্ৰ ভঞ্জ, কবিসূৰ্য্য, উদিত নাৰায়ণ আৰু আন কিছুমান বিখ্যাত উড়িয়া কবিৰ বুলি কোৱা হয়। সেইফালৰ পৰা ভাবি চালে এনে অনুমান হয় যে এটা সময়ত কণ্ঠ-সহযোগ অত্যাৱশ্যকীয় আছিল। সমৃদ্ধ 'সাহিত্য'ৰ ঠাই লয় পুনৰাবৃত্তিমূলক সুৰপ্ৰধান ধুৰাই। ব্যৱহৃত 'ৰাগ' সমূহৰ ভিতৰত সহজ 'দেশী' ধৰণৰ 'দেশাখ্য' 'অসদশুক্ৰ'ৰ পৰা আৰম্ভ কৰি অতি সূক্ষ্ম কাৰুকাৰ্যসম্পন্ন 'মালকৌস', 'কেদাৰা', 'ভৈৰৱী' আদি ৰাগো আছে। 'তিনতাল', 'ধমাৰ' ইত্যাদিকে ধৰি তাল আছে ভালেমান আৰু সেইবোৰ বিৰাট দক্ষতা আৰু সূক্ষ্মতাৰে বজোৱা হয়।

চেৰাইকেল্লা ছৌৰ পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰত মহাকাব্যভিত্তিক বিষয়-বস্তুৰ পৰা আৰম্ভ কৰি এনে গীতিময় বস্তুও আছে যিবোৰৰ এটা নহয় এটা সময়ত নিশ্চয় কাব্যিক উপাদান আছিল। পুৰুলিয়া আৰু ময়ূৰভঞ্জ ছৌ উভয়ে নাটকীয় আধেয়ৰ কাৰণে মহাকাব্য দুখনৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। চেৰাইকেল্লা ছৌৱে সেইবোৰৰ পৰা সমল গ্ৰহণ কৰে কিন্তু সেইবোৰক সম্প্ৰসাৰিত কৰি প্ৰকৃতি, চৰাই, জন্তু, আৰু ভাৰতীয় পুৰাণ আৰু কিম্বদন্তীৰ ওপৰত আধাৰিত বিশুদ্ধ ব্যাখ্যামূলক আৰু প্ৰতীকমূলক বিষয়-বস্তুকলৈ আৱৰ্তিত সমলকো সামৰি লয়। মহাকাব্য আৰু পুৰাণৰ বিষয়-বস্তুক লৈ আৱৰ্তিত নৃত্য-সমলসমূহৰ ভিতৰত আছে 'মাহিষমৰ্দিনী', 'দুৰ্যোধন উৰুভঙ্গ', 'হৰপাৰ্বতী', 'ঋষ্যশৃঙ্গ', 'চন্দ্ৰভাগা' ইত্যাদি। এইবোৰৰ প্ৰতিটো বাস্তৱতা-প্ৰকাশতকৈ ব্যঞ্জনা-প্ৰকাশৰহে প্ৰচেষ্টা। ইয়াৰ উপস্থাপনাত প্ৰয়োগ কৰা সংযম, আৰু বিষয়-বস্তুক ধীৰ গতিত ধাপে ধাপে গঢ় দিয়াৰ বৈশিষ্ট্যৰ পুৰুলিয়া ছৌৰ নাটকীয় ক্ষমতাৰ লগত গভীৰ পাৰ্থক্য আছে। প্ৰকৃতি, জন্তু আৰু চৰাইক লৈ আৱৰ্তিত নৃত্যসমূহ হ'ল 'ময়ূৰনৃত্য', 'সৰ্প নৃত্য', 'প্ৰজাপতি নৃত্য' 'সাগৰ নৃত্য' ইত্যাদি। কৰ্মসংক্ৰান্ত নৃত্যসমূহৰ ভিতৰত আছে মাছমৰীয়া ('ধীৱৰ') নাৱৰীয়া ('নাৱিক') আদিৰ বিষয়ে হৃদয়পৰশা বিষয়-বস্তু, আৰু এই প্ৰতিটো বিষয়-বস্তু প্ৰতীকী ৰূপত বিধৃত হয়। 'প্ৰজাপতি নৃত্য' আৰু 'ময়ূৰ নৃত্য' যথাক্ৰমে পখিলা আৰু ম'ৰা চৰাইক লৈ ৰচিত আৰু দুয়োটাই জীৱনৰ প্ৰতি বেলেগ বেলেগ দৃষ্টিভঙ্গীৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। সাগৰৰ বিপদেৰে ভৰা 'নাৱিক' বা নাৱৰীয়াৰ নৃত্য মনত লগাকৈ সুন্দৰ আৰু সি চীনা অপেৰাৰ কথা মনত পেলাই দিয়ে। বিভিন্ন আকাশ-মণ্ডলসমূহ আৰু ৰাতিৰ লগত পূৱাৰ সম্পৰ্ক আদিৰ দৰে মহাকাশ-সংক্ৰান্ত বিষয়-বস্তু থকা নৃত্যও আছে। এনে এটা নৃত্য হ'ল 'চন্দ্ৰভাগা' য'ত সূৰ্যৰ প্ৰতি চন্দ্ৰভাগাৰ প্ৰেমৰ কাহিনী কোৱা হৈছে। একোটা একোটা পদক্ষেপেৰে, একোটা একোটা চলনেৰে তেওঁলোকৰ সম্পৰ্কটোক গঢ় দি তোলা হয়— অৱশেষত চন্দ্ৰভাগাই সাগৰত পৰি মৃত্যু বৰণ কৰালৈকে। এই নৃত্যবোৰত যিটো ৰূপাৰোপ সাধিত হৈছে সি বিমূৰ্ত ৰূপদানৰ ক্ষমতাৰ কথা প্ৰকাশ কৰে। এই বিমূৰ্ত ৰূপদানে চেৰাইকেল্লা ছৌক এনে এক অতীব উচ্চাদৰ্শযুক্ত ৰীতিত পৰিণত কৰিছে যাৰ লগত জনপ্ৰিয় নৃত্যসমূহৰ সম্পৰ্ক অতি কম, বা নায়েই।

এই মন-পৰশা বিষয়–বস্তুবোৰ এনে এক অদ্ভুত গীতিময় মনোগ্ৰাহিতাৰে উপস্থাপিত হয় যি কেতিয়াও অতি-নাটকীয় নহয়; আৰু সম্পূৰ্ণ উপস্থাপনাৰ সাৰ্থকতা বহুখিনি আছে চেৰাইকেল্লাৰ যথাৰ্থভাৱে বিখ্যাত মুখাবোৰৰ পৰা। এই মুখাবোৰ নিজেই এক সুকীয়া শ্ৰেণীৰ বস্তু। আদিতে

সেইবোৰ সম্ভৱতঃ মাটি বা বোকাৰে আৰু পিছলৈ কাঠেৰে সজা হৈছিল। বৰ্তমানে সেইবোৰ খাৰকই নদীৰ ওচৰত পোৱা এবিধ ক'লা মাটিৰে সজা হয়। যিটো চৰিত্ৰৰ মুখা সজা হ'ব তাৰ সাঁচটো এখন কাঠৰ তক্তাত লগাই লোৱা হয়। তাৰ ওপৰ এখন মচলিন কাপোৰ আঠাৰে খুৱাই দিয়া হয় আৰু তৰপে তৰপে কাগজ লগাই টান কৰি লোৱা হয়। পুৰুলিয়া ছৌত ব্যৱহৃত মুখাৰ ক্ষেত্ৰত কৰাৰ দৰে ইয়াত মুখাবোৰৰ কল্পনা বাস্তৱানুগভাৱে কৰা নহয়। চেলাউৰি, চকু, নাক, মুখ, ওঠ—প্ৰতিটো অঙ্গ পৰিশ্ৰম কৰি অঁকা হয় আৰু যিবিলাক পেষ্টেল-জাতীয় ৰহন ব্যৱহাৰ কৰা হয়। সেই বিলাকেৰে এটা গীতিময় আৱেশ ৰক্ষা কৰিবৰ চেষ্টা কৰা হয়। এই মুখাবিলাকৰ ব্যঞ্জনাদায়ক ক্ষমতাৰ গোপন কথাটো আছে চেলাউৰি, চকু, কপাল আদিৰ ৰেখাবোৰ অঁকাৰ ধৰণটোত। মুখাবোৰত নিৰ্জীৱ বা কাষ্ঠসদৃশ একো নাই, আৰু এইবোৰে দাঙি ধৰিব পৰা চৰিত্ৰসমূহৰ বিৰাট পৰিসৰৰ তুলনা হয় অকল দক্ষিণ-পূৱ এচিয়াৰ এটা পৰম্পৰা অৰ্থাৎ ইণ্ডোনেচিয়াৰ ৱায়াং চৌপেং-অৰ লগত। এই মুখাবোৰ 'অভিনয়' বা অভিব্যক্তি-কৌশল আৰু লগতে বেশ-ভূষা আৰু কেশ-বিন্যাসৰ কাৰণেও অতিশয় গুৰুত্বপূৰ্ণ। সাজ-সজ্জা আৰু কেশ-বিন্যাসত অন্যান্য ছৌ ৰীতি, বিশেষকৈ ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ লগত বহু দিশত সাদৃশ্য আছে। তলৰ ধুতীখন ময়ূৰভঞ্জ আৰু চেৰাইকেল্লা ছৌত একেই। ওপৰ ফালৰ পোছাকখিনি অৱশ্যে বেলেগ ধৰণৰ, কাৰণ চেৰাইকেল্লা ছৌত প্ৰায় ক্ষেত্ৰতে জকমকীয়া ফুল-জালি থকা এটা হাত দীঘল চোলা পিন্ধা হয়। শিৰোভূষণ বা মুকুটবোৰ পুৰুলিয়া ছৌৰ নিচিনাকৈ ৰাংপতা খুওৱা আৰু গধুৰ নহয়। তথাপি সেইবোৰ কাৰ্য্যকৰ।

ময়ূৰভঞ্জ ছৌ

সমান্তৰালভাৱে গঢ় লোৱা ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ ক্ষেত্ৰতো নৃত্য-নাট্য ৰীতিৰ বৰ্গ হিচাপে শ্ৰেণীবিভাজন কৰাৰ বহুতো সমস্যা উঠে। এই কথাটোৱে প্ৰকৃততে ভাৰতৰ পৰিবেশ্য-কলাসমূহৰ জটিল চিত্ৰসমূহৰ সঠিক আভাস দিয়ে। এটা সূত্ৰত এই নৃত্য-নাট্য ৰীতিটোক গ্ৰাম্য, গ্ৰাম-ভিত্তিক আৰু আনকি জনজাতীয় বুলি গণ্য কৰা হয়। আন এটা সূত্ৰত ইয়াত আছে ভাৰতৰ মহাকাব্যভিত্তিক পৰম্পৰাসমূহৰ নানান দিশ, আৰু সেই হেতুকে ই হৈছে যাক ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ প্ৰধান ধাৰা বুলি কব পাৰি তাৰে বহু সমলৰ অংশীদাৰ। শেষত নৃত্য-কৌশল হিচাপে ই হ'ল কাৰুকাৰ্যসম্পন্ন আৰু বিমূৰ্ত চলনগত ভাষাৰ শব্দভাণ্ডাৰেৰে সৈতে ৰূপাৰোপিত।

ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ বিৱৰণ দিওঁতে আৰু ইয়াৰ বিচাৰ কৰোঁতে ইয়াৰ ইতিহাসৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাতকৈ এই নৃত্য-ৰীতিটোক বাহিৰ আৰু ভিতৰ দুয়ো ফালৰ পৰাই চাবৰ চেষ্টা কৰিছোঁ যাতে ইয়াৰ গঠনত সোমোৱা বিভিন্ন সমলবোৰ চিহ্নিত কৰিব পাৰি। দুৰ্ভাগ্যৰশতঃ ইয়াৰ ইতিহাস হয় জনা নাযায়, নহয় প্ৰাথমিক বা মাধ্যমিক সাক্ষ্যৰ পৰা উপযুক্তভাৱে তাৰ পুনৰ্নিৰ্মাণ কৰিব নোৱাৰি।

ময়ূৰভঞ্জ ছৌ নৃত্য উড়িষ্যাৰ দক্ষিণ-পূব অঞ্চলত প্ৰচলিত। ময়ূৰভঞ্জৰ গাতে লগাকৈ আছে (আজি ক্ৰমে বিহাৰ আৰু বঙ্গৰ অন্তৰ্ভুক্ত) চেৰাইকেল্লা আৰু পুৰুলিয়া জিলা দুখন। এই অঞ্চলটোৰ ভিতৰত বহুসংখ্যক বিচিত্ৰ জনজাতিয়ে বাস কৰে। যিসকল আকৌ মধ্যপ্ৰদেশ আৰু বিহাৰৰ জনজাতিবিলাকৰ সৈতে বহু উমৈহতীয়া উপাদানৰ অংশীদাৰ। যদিও নৃতত্ত্ববিদসকলৰ মাজত বৰ্গীকৰণ সম্পৰ্কে মতভেদ আছে, এই জনজাতিবিলাকে মুণ্ডাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি অষ্ট্ৰিক আৰু ইণ্ডিড গোষ্ঠীলৈকে সামৰে।

কৃষিৰ দিশত এই অঞ্চলৰ ভালেমান জনজাতি, ঝুম-খেতিয়ক আৰু কিছুমান সঁজুলি-খেতিয়ক। সন্তুষ্টিবিধানৰ নানা কৰ্ম-কাণ্ড এই জনজাতীয় গোষ্ঠীবিলাকৰ মাজত একেই, আৰু বিশেষকৈ কৃষকসকলৰ ভিতৰত উৰ্বৰতাৰ প্ৰতীকস্বৰূপ এডাল দণ্ড স্থাপন কৰাক কেন্দ্ৰ কৰি চলা কৰ্ম-কাণ্ড বিদ্যমান। হো আৰু ওৰাংসকলৰ বহুত নৃত্য তেওঁলোকৰ প্ৰকৃত বাসস্থানৰ অঞ্চলৰ পৰা আঁতৰত

পতা হয়। ইয়াত 'ঝুম' (স্থানান্তৰ-কৃষি)ৰ কৰ্ম-কাণ্ড আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে দণ্ডডাল স্থাপন কৰা হয়।

ভাষিক দিশৰ পৰা এই জনজাতিবিলাক মুণ্ডা গোষ্ঠীৰ ভাষা-ভাষী লোক আৰু এটা অনা-আৰ্য্য ভাৰতীয় ধাৰাৰ উত্তৰাধিকাৰী।

ময়ূৰভঞ্জ ছৌ নৃত্য পৰিৱেশন কৰা সম্প্ৰদায়টোলৈ ভালদৰে মন কৰিলে দেখা যায় যে যদিও নৃত্যটো এটা গ্ৰামীণ সংস্কৃতিৰ প্ৰকাশ, তথাপি ই বহুতো বিশুদ্ধ জনজাতীয় সমল কঢ়িয়াই আনিছে। ইয়াৰে দুই-এটা সমল আমি চিহ্নিত কৰিব পাৰোঁ।

যিসকল লোকে এই নৃত্যবোৰ অনুষ্ঠিত কৰে সেইসকলৰ আটায়ে ব্যতিক্ৰম নোহোৱাকৈ এনে শ্ৰেণীৰ লোক যাক ভাৰতবৰ্ষত পিছপৰা শ্ৰেণী বোলা হয়। সংবিধানত তালিকাভুক্ত তেনে শ্ৰেণীসমূহৰ ভিতৰত আছে নট, ভাঁড়, ভূমিয়া, পাইক আৰু অন্যান্য। ইয়াৰে ভিতৰত পুৰোহিতখিনিয়ে ময়ূৰভঞ্জ ছৌ অনুষ্ঠিত কৰে। জনজাতীয়ৰ পৰা গ্ৰামীণলৈ আৰু উচ্চবৰ্ণলৈকে সামৰি সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰৰ ভিতৰত ঘটা আন্তঃ-ক্ৰিয়াৰ ভেদ ভঙা চাবি-কাঠি ইয়াতেই নিহিত আছে। ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ লগত জড়িত সন্তুষ্টি-বিধান কৰ্ম-কাণ্ডবোৰৰ ভিতৰত এনে এবিধ আছে যি গাঁৱৰ পৰা কেইবা মাইলো আঁতৰৰ এঠাইত এডাল দণ্ড স্থাপন কৰাক লৈ আৱৰ্তিত।

এই নৃত্যৰ বাবে দুটা উপলক্ষ উপযুক্ত বুলি বিবেচনা কৰা হয়। এটা 'দসেৰা' উৎসৱৰ ওচৰা-ওচৰিকৈ (এইটো নতুনকৈ প্ৰৱৰ্তন কৰা হৈছে) আৰু আনটো হ'ল 'চৈত্ৰ-পৰ্ব'। আমাৰ কাৰণে এই দ্বিতীয় উপলক্ষটো বিৰাট তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। আমি জানোঁ যে 'চৈত্ৰ পৰ্ব'টো ভাৰতৰ সকলোতে মহান শস্য-চপোৱা উৎসৱ হিচাপে পালিত হয়। আমি তৎক্ষণাৎ দুটা যুগপৎ-সংঘটনৰ স্তৰ দেখিবলৈ পাওঁ। প্ৰথমতে ঝুম খেতি উপলক্ষে জনজাতীয় লোকে কৰা সন্তুষ্টি-বিধানৰ কৰ্ম-কাণ্ডৰ উদ্বৰ্তন আৰু দ্বিতীয়তে কৃষি-কৰ্মৰ শস্য-চপোৱাৰ লগত জড়িত আচাৰ আৰু উৎসৱ-অনুষ্ঠান। এই দুটা স্তৰৰ ওপৰত তৃতীয় এটাক উপৰি-স্থাপন কৰা হৈছে, কাৰণ আজিৰ কৰ্ম-কাণ্ডখিনিত আছে শিৱৰ পূজা। দণ্ডদালে এতিয়া ভগৱান শিৱৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। উপাসকসকলক 'ভক্ত' বোলা হয় আৰু শব্দটোক প্ৰায়েই বিকৃত কৰি 'ভগত' কৰা হয়।

চেৰাইকেল্লাৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো 'ভগত' হিচাপে গৃহীত ব্যক্তিসকলে উৎসৱৰ সময়ছোৱাৰ বাবে তেওঁলোকৰ 'গোত্ৰ' সলনি কৰি লয়। উৎসৱৰ কালছোৱাত তেওঁলোক আটায়ে 'শিৱ গোত্ৰ' প্ৰাপ্ত হয়।

'চৈত্ৰ পৰ্ব'ৰ পোন্ধৰ দিনমান আগতে বিশেষ বিশেষ ব্যক্তি কিছুমানক কৰ্ম-কাণ্ডবিলাকৰ লগত জড়িত সন্ন্যাসী সুলভ ক্ৰিয়া অভ্যাস কৰাবৰ বাবে নাম ভৰ্ত্তি কৰা হয়। তেওঁলোকে উপবাস কৰে, আনুষ্ঠানিক স্নান কৰে, অম্বিকা দেৱীৰ মন্দিৰ দৰ্শন কৰে আৰু তাৰ পিছত মন্ত্ৰপূত স্থানত ভগৱান শিৱক পূজা আগবঢ়াবলৈ যায়। ই অস্পষ্টভাৱে হ'লেও দক্ষিণ ভাৰতৰ 'কাৱাদি' আৰু 'কৰগম' নৃত্যলৈ মনত নেপেলায় নে? 'চৈত্ৰ সংক্ৰান্তি'ৰ আগৰ শেষ চাৰি দিনত পালন কৰা 'পট' উৎসৱত কৰ্ম-কাণ্ডৰ সামৰণি পৰে। 'ভক্ত'সকল সাধাৰণ ব্যক্তি নহয় ; দীক্ষিত হোৱাৰ পিছত তেওঁলোকে 'নিয়ান পট' নামৰ এটা জুইৰ ওপৰত খোজ কঢ়া কৰ্ম-কাণ্ড সাধন কৰিব লাগে।

তেওঁলোকে আৰু এটা কৰ্ম-কাণ্ড সম্পাদন কৰে য'ত ভক্তজনক একুৰা জ্বলন্ত জুইৰ ওপৰত এডাল দণ্ডৰ পৰা ভৰিৰে ওলোমাই থোৱা হয়। এই ক্ৰিয়াটোক বোলা হয় 'ঝুলা পট'। ইয়াৰ পিছত ইংৰাজী T আখৰৰ গঢ়ৰ যতন এডাল চক্ৰাকাৰে পূৰ্ণ গতিত ঘূৰি থকা অৱস্থাত তেওঁলোকে বাউসিৰে খুটাডালৰ পৰা ওলমি থাকে। এইটো আৰু অন্যান্য অনুষ্ঠানসমূহ 'চৈত্ৰ' মাহৰ ছাব্বিশ তাৰিখেহে পালিত হয়; সিদিনাই উৎসৱটোৰ আৰম্ভণিৰ সূচনা কৰিবলৈ এটা টেকেলি উলিয়াই অনা হয়।

মাটিৰ টেকেলিটো সেন্দুৰেৰে ৰঙাকৈ বোলোৱা হয় আৰু মন্ত্ৰৰে পৱিত্ৰ কৰি লোৱা হয়। 'ঘট'টোৱে মহাশক্তিক প্ৰতিনিধিত্ব কৰে আৰু তাক 'যাত্ৰা ঘট' বোলা হয়।

বোধকৰোঁ এই নৃত্যৰ পূৰ্বতে হোৱা কৰ্ম-কাণ্ডবিলাকৰ তাৎপৰ্য্যৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই। এইবোৰত প্ৰাচীন ক্ৰিয়া-কলাপ, উৰ্বৰতাভিত্তিক কৰ্ম-কাণ্ড আৰু দেৱতা-পূজাৰ মিশ্ৰণ আছে। এই পটভূমিত উদ্ভৱ হোৱা নৃত্যটোক স্বাভাৱিকতে শাস্ত্ৰীয় আখ্যা দিয়া নাযাব। পিছে, আনকি এই পটভূমিৰ আধাৰতো ইয়াক 'লোক' আখ্যা দিয়া যাব পাৰে নে?

এইটো স্তৰত আমি এই প্ৰশ্নটোৰ উত্তৰ নিদি নাচটোলৈকে যাওঁহক। উৎসৱটো মোটামোটিকৈ চ'ত মাহৰ শেষৰ তিনিদিনত আৰু সেই অনুসৰি এপ্ৰিল মাহৰ এঘাৰ, বাৰ, তেৰ তাৰিখে পৰে। তাৰে প্ৰথম দিনা ছৌ নৰ্তকসকলে কৰ্ম-কাণ্ড অনুষ্ঠিত হোৱা ঠাইলৈ নগৈ এটা আচল ভৈৰৱ মন্দিৰলৈ যাত্ৰা কৰে। নৰ্তকসকলৰ শিক্ষক বা গুৰুসকলক 'গুৰু' বোলা নহয়, 'ওস্তাদ' হে বোলা হয়। দেখাদেখিকৈ ইয়াত কিছুমান সংস্কৃতি-সংমিশ্ৰন ঘটিছে। ওস্তাদ আৰু সংগীত-শিল্পীসকলে ভৈৰৱৰ পূজা কৰে আৰু সেই দিনটোতে নতুন নৰ্তকসকলক গোষ্ঠীভূক্ত কৰে।

প্ৰতিজন নৰ্তকৰ হাতৰ গাঁঠিত এডাল ৰঙা সূতা বান্ধি দি গোষ্ঠীভূক্তি অনুষ্ঠান সম্পন্ন কৰা হয়। 'ওস্তাদ' আৰু সঙ্গীতশিল্পী সকলক পিন্ধিবলৈ নতুন ধুতী দিয়া হয়। আৰম্ভণিৰ পৰ্ব শেষ হ'লে গোটেই দলটোৱে কৰ্ম-কাণ্ডমূলক 'প্ৰাণামিক' নৃত্য অনুষ্ঠিত কৰে। এই নৃত্যৰ এটা বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ উপাদান হ'ল নৃত্যাভ্যাস কৰা প্ৰাঙ্গণৰ মাটিৰে মিহলোৱা বেলপাত আৰু ফুল অৰ্পণ। এই আটাইবোৰ এখন ৰঙা কাপোৰত বান্ধি এফালে খোলা মঞ্চত থৈ দিয়া হয়। পূৰ্বতে ভগৱান ভৈৰৱলৈ অৰ্পন কৰা এই সামগ্ৰীখিনিলৈ প্ৰতিজন নৰ্তকে 'প্ৰণাম' জনায়।

ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ অনুষ্ঠানৰ বৰ্ণনা দিবৰ বাবে যোৱাৰ আগতে আমি এইখিনিতে অনুষ্ঠানটোৰ লগত জড়িত অন্যান্য কৰ্ম-কাণ্ডবোৰৰ কথা কওঁহক। উৎসৱটোৰ শেষত মাজনিশা আহে আন এটা টেকেলি যাক 'নিশি ঘট' বা ৰাতিৰ টেকেলি আৰু কেতিয়াবা 'কামনা' বা 'ইচ্ছাৰ ঘট' বোলা হয়। নানান প্ৰকাৰে এই ঘটটোৱেও শক্তিৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। এই নৃত্যৰ লগত জড়িত আন এটা কৰ্ম-কাণ্ড হ'ল সূৰ্য্য দেৱতাৰ প্ৰতি নিৱেদিত এটা বিশেষভাৱে প্ৰস্তুত নৃত্য। এইটো নৃত্য উৎসৱৰ ভিতৰত কোনো এটা সময়ত অনুষ্ঠিত হয়। বোধকৰোঁ এইখিনিতে উল্লেখ কৰাটো প্ৰাসঙ্গিক হ'ব যে এনে ধৰণৰ পূজা উড়িষ্যাৰ বহু জনজাতি, গাঁও আৰু লগতে উচ্চাদৰ্শযুক্ত ব্ৰাহ্মণ শ্ৰেণীৰ মাজতো একে ধৰণে প্ৰচলিত। সূৰ্য্য দেৱতাৰ প্ৰতি উৎসৰ্গিত কোণাৰ্কৰ মন্দিৰলৈ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰাৰো প্ৰয়োজন আছে। সভ্যতা আৰু সংস্কৃতিত নানান স্তৰৰ সহ-অৱস্থান আৰু অৰ্থ আৰু প্ৰতীক-ধৰ্মিতাৰ বহুলতা দেখ দেখকৈ ধৰা পৰে। আমি চেৰাইকেল্লাৰ সন্দৰ্ভত বৰ্ণনা কৰা সকলোখিনি অনুষ্ঠানৰ লগত এই আটাইবোৰ অনুষ্ঠানৰ ঘনিষ্ঠ সাদৃশ্য আছে, কিন্তু কিছু কিছু মৌলিক প্ৰভেদো আছে।

এতিয়া নাচটোকে লোৱা যাওঁক। ওপৰত উল্লেখ কৰা কৰ্ম-কাণ্ডবিলাকৰ আগত আৰু পিছত পৰিৱেশিত এই নৃত্যৰ ৰীতিটোক নানা ধৰণে বিশ্লেষণ কৰিব পাৰি। এই অঞ্চলত প্ৰচলিত অন্যান্য ৰীতিৰ সৈতে বা উড়িষ্যা অঞ্চলৰ বাহিৰৰ ৰীতিৰ সৈতে ইয়াৰ কিবা সম্পৰ্ক আছে নেকি উলিয়াবলৈ আমি ইয়াক বাহিৰৰ পৰা নিৰীক্ষণ কৰিব পাৰোঁ। আমি ইয়াক ভিতৰৰ পৰাও চাব পাৰোঁ, অৰ্থাৎ অকল প্ৰকাশৰ মাধ্যম হিচাপে মনুষ্য-দেহৰ চলন আৰু প্ৰয়োগৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা— এইবোৰৰ ভিতৰৰ সম্পৰ্ক আৰু যোগাযোগৰৰ বিচাৰ কৰাৰ উদ্দেশ্যে।

এতিয়ালৈকে ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ জনাকৈ লিখিত ইতিহাস প্ৰায় নায়েই। কোনো লিখিত পুথিও নাই। থোৰতে, বাহিৰৰ পৰা এনেহে লাগিব যেন মৌখিক পৰম্পৰাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল এই ৰীতিটো

বিশুদ্ধভাৱে 'দেশী', লোকায়ত বা জনপ্ৰিয়। পিছে কলিঙ্গ ৰাজ্য আৰু পানি ৰাজ্যবোৰৰ বুৰঞ্জী ভালদৰে চালে দেখা যায় যে এটা পয়োভৰপূৰ্ণ সামৰিক পৰম্পৰা আছিল আৰু বহু সংখ্যক 'পাইক' নামেৰে অভিহিত যোদ্ধা পোষণ কৰা হৈছিল। আমি বঙ্গ আৰু উড়িষ্যালৈ মানসিংহ অহাৰ সময়ত নৃত্যানুষ্ঠান হোৱাৰ ভূ পাওঁ; তেনে নৃত্যক হয়তো ছৌ বোলা হৈছিল। ভাস্কৰ্যৰ পৰম্পৰাত থকা যুদ্ধৰ দৃশ্য, ঢাল-তৰোৱালৰ খেল আৰু শৰীৰ কৌশলৰ ভুৰি ভুৰি চিত্ৰনেও এই সাক্ষ্যক দৃঢ় কৰে। খণ্ডগিৰি-উদয়গিৰিৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ভুৱনেশ্বৰ আৰু কোণাৰ্কৰ মধ্যযুগীয় সৌধবোৰলৈকে জুৰি এইবোৰ আছে। বহুত পিছত সপ্তদশ, অষ্টাদশ, আৰু উনবিংশ শতিকাত আমি উড়িষ্যাত নূৰিওৱা চিত্ৰ বা 'পট'ৰ পৰম্পৰাৰ উদ্ভৱ হোৱা দেখিবলৈ পাওঁ। যদিও পটবোৰত কৃষ্ণৰ বিষয়-বস্তুৱেই প্ৰাধান্য বিস্তাৰ কৰে, ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতৰ বিষয়-বস্তুৰো সাক্ষ্য পোৱা যায়। এই অৰ্ধ-ভাস্কৰ্য্য আৰু চিত্ৰবোৰেৰে শিল, ৰেখা আৰু ৰঙেৰে ধৰি ৰখা অৱস্থান আৰু ভঙ্গিমাৰ লগত ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ বহুত বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ অৱস্থান আৰু ভঙ্গীমাৰ গভীৰ আত্মীয়তা আছে। ভাস্কৰ্য্য আৰু চিত্ৰৰ সাক্ষ্যৰ পৰা এইটো প্ৰতীয়মান হয় যে 'মহান' পৰম্পৰাৰ ভাস্কৰসকলৰ দেহাৱয়ৱৰ ৰূপ-অনুশীলনৰ যিবোৰ নীতি জনা আছিল সেইবোৰ ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ নৰ্তকসকলৰো অজ্ঞাত নাছিল। আধেয়ৰ ক্ষেত্ৰতো ময়ূৰভঞ্জ ছৌৱে ৰামায়ণ-মহাভাৰতৰ বিষয়-বস্তু আৰু শিৱ আৰু কৃষ্ণক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত নৃত্য সামৰি লয়। ইয়াৰ উপৰি এনে কিছু নৃত্য আছে যিবোৰে নিশ্চিতভাৱে সামৰিক কচৰৎ পৰিস্ফুট কৰে। 'অস্ত্ৰদণ্ড' আদি নৃত্য ইয়াৰ ভিতৰত পৰে। ওপৰত কোৱা বিষয়-বস্তুবোৰৰ উপৰিও অন্যান্য কিছুমানো আছে যাৰ ভিতৰত দৈনন্দিন জীৱনক লৈ আৱৰ্তিত বিষয়-বস্তুও পৰে, যেনে, চিকাৰী-নৃত্য আৰু টোকোন, ৰচি, আৰু পাত্ৰ লৈ কৰা কৌশল-নৃত্য।

এই নৃত্যবোৰৰ উপলক্ষ্য আৰু বিষয়-বস্তুবোৰে, আৰু অৱস্থান আৰু ভঙ্গিমাবোৰে চেৰাইকেল্লা আৰু পুৰুলিয়া অঞ্চলত প্ৰচলিত নৃত্যৰ লগত ময়ূৰভঞ্জ ছৌ নৃত্যৰ সম্পৰ্ক স্পষ্টকৈ নিৰ্ধাৰণ কৰে, আৰু এইবোৰৰ বিকাশত কালৰ বিভিন্ন মূহূৰ্তৰ বহু-স্তৰ বিন্যাসৰ কথা প্ৰকাশ কৰে। এইবোৰে ছৌৰ লগত ভাৰতৰ অন্যান্য ঠাইৰ নৃত্য-নাট্য, বিশেষকৈ উড়িষ্যা আৰু বঙ্গৰ যাত্ৰাৰ লগত ইয়াৰ সম্পৰ্কও নিৰ্ণীত কৰে। অন্ধ্ৰ আৰু কৰ্ণাটক অঞ্চলৰ কিছুমান ৰীতিৰ লগত কাহিনী-বৰ্ণন আৰু নাট্য-বিন্যাসৰ অতি সুদূৰ সাদৃশ্যও লক্ষ্য কৰা যায়।

এই বাহ্যিক সাক্ষ্যখিনিক নৃত্যটোৰ প্ৰকৃত কৌশলৰ লগত সংযুক্ত কৰিব লাগিব। আমি নৃত্যটোৰ শৈলীৰ ভিতৰত সোমালেই দেখা পাম যে ই জনজাতীয়, লোক আৰু গ্ৰামীণ নৃত্যৰ প্ৰায় সকলো গুণ বৰ্জন কৰিছে আৰু এনে এক স্বকীয়তাপূৰ্ণ ৰূপাৰোপ গ্ৰহণ কৰিছে যিটো 'শাস্ত্ৰীয়' বুলি অভিহিত নৃত্য-ৰীতিসমূহৰ হে বিশিষ্ট গুণ। সাধাৰণতে 'সাহিত্য' বোলা সমৃদ্ধ লিখিত কাব্যৰ উপস্থিতি বা অনুপস্থিতিয়েই কোনো নৃত্যক শাস্ত্ৰীয় বুলি চিহ্নিত কৰাৰ মান-দণ্ডহে আহিছে। দ্বিতীয়টো মানদণ্ড হৈছে এই 'সাহিত্য'ৰ ওপৰত আধাৰিত আৰু 'ৰাগ' পদ্ধতিত নিবদ্ধ সাঙ্গীতিক ৰচনাৰ উপস্থিতি বা অনুপস্থিতি। তৃতীয় মানদণ্ড হৈছে কোনো এক বিশেষ ছন্দ অৰ্থাৎ 'তাল'ৰ পদ্ধতিৰ লগত নিবদ্ধ আৰ্য্যাৰ উপস্থিতি বা অনুপস্থিতি। চতুৰ্থটো বিচাৰ-নীতি হৈছে শূন্য-স্থানৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত চলনৰ স্ব-আৰোপিত সীমাবন্ধনৰ উপস্থিতি বা অনুপস্থিতি। সামৰণিত আছে শব্দৰ লগত স্বৰৰ, শব্দ আৰু স্বৰৰ লগত ছন্দৰ, আৰু শব্দ, স্বৰ আৰু ছন্দৰ লগত অঙ্গি-ভঙ্গীৰ সামঞ্জস্যৰ শেষ কষটি-শিলাটো। ময়ূৰভঞ্জ ছৌক এই আটাইবোৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা বিচাৰ কৰি চাব পাৰি— আৰু বিচাৰ কৰিব পাৰি ইয়াৰ নিজৰ চলনৰ স্বকীয় নীতিসমূহৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা আৰু লগতে ওপৰত উল্লেখ কৰা বিচাৰ-নীতিসমূহৰ কোনোটোৰ লগত, বিশেষকৈ তাৎকালিক উদ্ভাৱনৰ নীতি আৰু প্ৰথাৰ লগত ই খাপ খায় নে নাখায় সেই প্ৰশ্নৰ পটভূমিত।

নৃত্যটো আৰম্ভ হয় 'ৰঙ্গ-বাজা'ৰ সৈতে। এইটো আঁৰ কাঁপোৰৰ পিছফালে অনুষ্ঠিত হয়; ই একৰকমৰ সাঙ্গীতিক আৱাহনী যি প্ৰায় 'পূৰ্বৰঙ্গ' আৰু কথাকলিৰ 'পূৰ্বপাদ'ৰ কথাকে মনলৈ আনে। ইয়াৰ পিছত আছে সঙ্গীত-শিল্পীসকলে বজোৱা এটা সুৰ যাৰ অন্তত চৰিত্ৰসমূহে মঞ্চত দেখা দিয়ে। এই স্তৰটোক কোৱা হয় 'চালি' যাৰ পোনপটীয়া অৰ্থ খোজ কঢ়া। ভঙ্গিমা আৰু পদক্ষেপে চৰিত্ৰবোৰক মুখাৰ সহায় নোহোৱাকৈ প্ৰতিষ্ঠিত কৰে। চেৰাইকেল্লা আৰু পুৰুলিয়াৰ ছৌৰ লগত এই ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ প্ৰভেদ আছে। 'ৰঙ্গবাজা'ৰ পিছত আৰু আচল নাটকথন মুকলি হোৱাৰ আগতে 'কাজি-পাজি' বুলি দুটা চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশ ঘটে। ভিতৰৰ সংলাপ, মূকাভিনয় আৰু চলনৰ সমন্বয় ঘটা এই দুটা চৰিত্ৰৰ মাজৰ সংলাপখিনিক 'বিদূষক প্ৰণালিকা' বোলা হয়। সেয়ে আকৌ আমাক সংস্কৃত নাটকৰ 'নট-নটী', 'সূত্ৰধাৰ' আৰু 'নটীলৈ' আৰু লগতে অন্যান্য ৰীতিৰ 'বিদূষক'লৈ মনত পেলাই দিয়ে।

চৰিত্ৰসমূহ নিজৰ নিজৰ 'ধৰণ'ত ওলোৱাৰ পিছত নাচটো আৰম্ভ হয়। 'নাচ' কথাটো দেখাদেখিকৈ 'নৃত্ত' শব্দৰ পৰা ওলাইছে; এই অংশ, বিষয়-বস্তুৰ অৱতাৰণা কৰা হয় কিন্তু নাটকীয় তৎপৰতা বা কাহিনীৰ অগ্ৰগতি প্ৰায় নাথাকে। এই শৈলীৰ নৃত্য সমলৰ সৰহখিনি নাচৰ এই অংশতেই থাকে। দ্ৰুত গতিত সম্পন্ন শেষ স্তৰটো হ'ল 'নাটকী' আৰু তাত নাটকীয় তৎপৰতা বৃদ্ধি পায়। যদিও কিছু কিছু কণ্ঠসংগীতৰ সহযোগিতা আছে, 'সাহিত্য' অংশ অতি ক্ষীণ আৰু ন্যূনতম। নৃত্য-নাট্যখন পৰিৱেশিত হয় প্ৰধানতঃ 'মহুৰি' নামৰ এবিধ ছানাই-জাতীয় সুষিৰ যন্ত্ৰ, 'তেউল' নামৰ এটা তাঁৰৰ যন্ত্ৰ আৰু 'ঢোল', 'চাড়িতিয়াদি' (দুডাল মিহি মাৰিৰে বজোৱা এটা চুঙা আকৃতিৰ ঢোল), 'নাগাৰা' আৰু 'ধমসা' (দুডাল গদহা গধূৰ মাৰিৰে বজোৱা বাটিৰ আকৃতিৰ ঢোল) আদি কৰি এলানি আনদ্ধ বাদ্য। 'ঢোলে' এই জাতীয় বাদ্যবোৰক নেতৃত্ব দিয়ে সুৰটো। বজোৱা হয় 'মহুৰি আৰু 'তেউল'ৰ দ্বাৰা আৰু কেতিয়াবা এটা বাঁহৰ বাঁহীৰ দ্বাৰা। এই যন্ত্ৰবোৰে বজোৱা সুৰবোৰ লোক-গীত আৰু 'ওড়িছি' গীতৰ সুৰৰ লগত ভালেখিনি মিলি যোৱা। হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ কিছুমান ৰাগ-ৰাগিণীও চিনি উলিয়াব পাৰি। ময়ূৰভঞ্জ শিল্পীসকলে ৩৬টা ৰাগিণী থকা বুলি দাবী কৰে। যিহওক, শাস্ত্ৰীয় ৰীতিসমূহত থকাৰ দৰে কেনো স্বৰগম নাই বা তালৰ লগত ইয়াৰ সঠিক সামঞ্জস্য ৰক্ষাৰ ব্যৱস্থা নাই। গোৱা বা বজোৱা সুৰৰ তাল আৰু অঙ্গ-ভঙ্গীৰ লগত এটা সাধাৰণ ধৰণৰ সম্পৰ্ক আছে। অৱশ্যে আনদ্ধ বাদ্য বজোৱাৰ ক্ষেত্ৰত বিৰাট জটিলতা আছে। 'তাল' আৰু 'বোল'ৰ এটা পদ্ধতি আছে আৰু নৰ্তকে সেইবোৰৰ অৰ্থদান কৰি পৰিৱেশন কৰে। ঢোল আৰু চড়চড়িৰ ভিতৰৰ ছন্দত গঁথা ধ্বনিবোৰৰ পাৰস্পৰিক সম-উপস্থাপনো কৰা হয়।

চেৰাইকেল্লা ছৌৰ নিচিনাকৈ এই নৃত্যটোও 'টোপকা', 'উফলি' আৰু 'ভঙ্গী'ত বিভক্ত কৰিব পাৰি। ভাৰতীয় নৃত্যৰ অন্যান্য শাস্ত্ৰীয় শৈলীৰ নিচিনাকৈ ময়ূৰভঞ্জ ছৌ নৃত্যও দুটা মৌলিক অৱস্থান বা ভঙ্গিমাৰে আৰম্ভ হয়। এই অৱস্থানবিলাক যথেষ্ট স্বকীয়তাপূৰ্ণ, কিন্তু উচ্চাদৰ্শযুক্ত ওড়িছিৰ অৱস্থানবিলাকৰ লগত এইবোৰৰ ঘনিষ্ঠ আত্মীয়তা আছে। ভৰতনাট্যমক শূন্যত এটা ৰম্বচ ক্ষেত্ৰ বা এলানি ত্ৰিভুজৰ ৰূপত, মণিপুৰীক ৪ সংখ্যাটোৰ (ইংৰাজী আঠ) ৰূপত, কথকক এডাল সৰলৰেখাৰ ৰূপত আৰু ওড়িছিক এটা ত্ৰিভঙ্গৰ ৰূপত বুজা যাব পাৰে। ইয়াৰ বিপৰীতে ময়ূৰভঞ্জ ছৌত মূল আৰ্হি হিচাপে আছে এটা মুকলি 'ত্ৰিভঙ্গ' আৰু 'চৌকা' (মুকলি grand plie-ৰ সদৃশ)। 'চৌকা'ত দেহাটোৰ ভৰ এডাল কেন্দ্ৰীয় মধ্য-ৰেখা ('মধ্যসূত্ৰ')ৰ মাজেৰে সমানে ভাগ হৈ পৰে, 'ত্ৰিভঙ্গ'ত দেহাৰ ভৰটো অসমানভাৱে ভাগ হয় আৰু মধ্যৰেখাৰ তিনিটা স্পষ্ট বিচ্যুতি আছে। সকলোবোৰ 'টোপকা', 'উফলি' আৰু 'ভঙ্গী' এই দুই মৌলিক অৱস্থানৰ পৰাই ওলোৱা। এইখিনিতে ওড়িছি আৰু ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ মাজৰ সাদৃশ্য আটাইতকৈ ঘনিষ্ঠ ঃ চলন একোটাক ৰূপ দিয়াৰ ধৰণত কিন্তু প্ৰচুৰ

পাৰ্থক্য আছে। চলনৰ আটাইবোৰ এককেকেই চলনৰ প্ৰকৃতিৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা শ্ৰেণীবদ্ধ কৰা হয়, যেনে, সবল, সঠিক, দ্ৰুত, সংক্ষিপ্ত, কটা-কটা আৰু বৈ যোৱা, তৰল আৰু পেলব। এইবোৰক কিছুমান অভিব্যক্তিপূৰ্ণ অভিধাৰে নামকৰণ কৰা হৈছে, যেনে, 'হাথিয়াৰ ধৰা' (অস্ত্ৰ ধৰা), 'কলিকটা' (অস্ত্ৰেৰে এটা কুঁহি কটা), আৰু 'কলি ভাঙ্গা' ('কলি', কুঁহি, 'ভাঙ্গা', বেঁকা কৰা), ইত্যাদি। প্ৰথমবিধ অৱস্থান বা মেলা ভঙ্গিমাবোৰক বুজায়, দ্বিতীয়বিধে হঠাতে থমকি যোৱা, কটা-কটা আৰু সংক্ষিপ্ত চলনক বুজায়, আৰু তৃতীয় বিধে গা-অংশৰ বৈ যোৱা ধৰণৰ চলনক বুজায়। বিভিন্ন ক্ৰমত উত্থাপিত হ'লেও এটা শ্ৰেণী চলনক আনটোৰ পৰা পৃথক কৰিব পাৰি, যদিও 'তাণ্ডৱ' আৰু 'লাস্য'ৰ সদৃশ কোনো ৰূপ দেখা নাযায়। 'হাথিয়াৰ ধৰা' আৰু 'কলিকাটা' চলনে তাণ্ডৱৰ আৰু 'কলিভাঙ্গা'ই লাস্যৰ লগত যুক্ত চলনৰ আভাস দিয়ে বুলি ক'লে বেছি বঢ়াই কোৱা নহ'ব যেন লাগে। এইদৰে নৃত্ত, নৃত্য আৰু নাট্য, আৰু 'তাণ্ডৱ' আৰু 'লাস্য' ইয়াত বিদ্যমান। শৰীৰৰ তলৰ অংশৰ চলনৰ লগত সামঞ্জস্য ৰাখি তাৰ বিপৰীত-ধৰ্মী উপস্থাপনৰ মাজেৰে গা-অংশৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। ভৰিৰ চলনবোৰ অধিক সুনিৰ্দিষ্ট ধৰণৰ আৰু সেইবোৰৰ নামবোৰৰ পৰাই বুজা যায় যে সেইবোৰ সুস্পষ্ট শ্ৰেণীত বিভক্ত। কিছুমানে চলনৰ গতিপথৰ আভাস দিয়ে, আন কিছুমানে শৰীৰৰ নিম্নাংশৰ বিশেষ বিশেষ অঙ্গৰ কথা কয়, যেনে, ভৰি, গাঁঠি আৰু আঙুলি। বহু উফলিৰ নাম আহিছে উড়িয়া গৃহিণীৰ কামৰ পৰা ঃ কিদৰে তেওঁ মজিয়াখন মঁতায় আৰু সজায়। এইবোৰৰ ভিতৰত আছে 'গোবৰ কুঢ়া'(মাটিৰ পৰা গোবৰ বোটলা), 'গোবৰ গোলা' (পানীত গোবৰ মিহলোৱা), 'চাড় দিয়া' (চোতালত গোবৰ-পানী ছটিওৱা), 'চিচড়া' (মাটি চঁচা), 'খড়কা' (বাঢ়নীৰে মজিয়া সৰা), আৰু 'ঝুন্টি দিয়া' (মড়ল সজোৱাৰ নিচিনাকৈ গোলা পিঠা-গুড়িৰে মজিয়া চিত্ৰিত কৰা)।

গৃহকৰ্মৰ পৰা নাম পোৱা আন আন চলনো আছে, যেনে, 'বাচন মাজা' (কাঁহী-বাটি ধোৱা), 'হলদি বটা' (পটাত হালধি বটা), 'ধান কুটা' (ধান বনা), আৰু 'ধান পাচুড়া' (বনা ধান চালনীৰে চলা)। কিছুমানৰ অকল প্ৰসাধনৰ লগত সম্পৰ্ক আছে, যেনে, 'গা ধুৱা' (গাত পানী ঢলা), 'মাথা ঝাড়া' (গা ধোৱাৰ পিছত গামোছাৰে এছাৰ মাৰি চুলি শুকোৱা), 'সিন্তা ফাড়া' (ফণিৰে সেওঁতা ফলা), 'সিন্দুৰ পিন্ধা' (কপালত সেন্দূৰৰ ফোঁট লোৱা), 'ঝুন্টিয়া মাজা' (আঙঠি চাফ কৰা), 'উঢ়নী ছাটা' (কান্ধৰ ওপৰত চাদৰৰ আগদুটা লোৱা), 'থমকা' (লয়লাস ভঙ্গীৰে খোজ কঢ়া), 'ছ্লকা' (উচ্ছল ভঙ্গীৰে খোজ কঢ়া)। আৰু কিছুমানে কেতবোৰ কাৰ্য বা ক্ৰিয়াৰ কথা বুজায়, যেনে, 'কণ্টক' (কাঁইটীয়া জোপোহা কটা), 'কন্টা নিকা' (বাটৰ পৰা কাঁইট আঁতৰোৱা) 'বাঁউশ চিড়া' (বাঁহ এডাল দুফাল কৰা)। ইয়াৰ উপৰিও আন কিছুমান আছে যিবোৰে সমৰ-কলাৰ ৰূপদান কৰে, যেনে, 'আস্তে মোড়া' (পেটত গছকি মাৰি পেলোৱা), 'খণ্ডা হনা' (কেতিয়াবা 'জিতা হনা'ও বোলা হয়, অৰ্থ তৰোৱালেৰে নিহত কৰা), 'হাবসা' (গধূৰ সঁজুলিৰে হত্যা কৰা) আৰু 'উস্কা-জঙ্কা' (ওপৰলৈ তুলি আফাল মৰা)।

শেষত, কেইটামান জন্তুৰ গতিৰ আভাস দিয়া চলন আছে ঃ 'হৰিণ দিয়ন' (হৰিণাৰ জাপ মৰা গতি), 'শৌল দিয়ন' (মাছে পানীৰ ওপৰত জপিয়াই উঠা), 'বগা টোপ্‌কা' (বগলীয়ে দীঘল দীঘল খোজ দিয়া), 'বগা মাছ খোজা' (বগলীয়ে মাছ বিচৰা), 'মঙ্কৰ চিতি' (বান্দৰে খৰ মৰা), 'হনুমান পানী খিয়া' (বান্দৰে পানী খোৱা), 'বাঘ পানী খিয়া' (বাঘে পানী খোৱা), 'চিংড়ি-চিটিকা' (পানীৰ পৰা ওপৰলৈ তোলা মিছা মাছৰ ছটফটনি) আৰু 'চেলি দিয়ন' (ছাগলীৰ জাপ)।

এই 'উফলি'বিলাকৰ বৰ্গীকৰণৰ পৰা বুজা যায় যে সেইবোৰ কৃষি-কৰ্ম, দৈনন্দিন জীৱনৰ কৰ্ম-সূচী, সমৰ-অভ্যাস আৰু জন্তুৰ গতি সামৰি ল'ব পাৰে। তাৰ উপৰি মানুহৰ পদক্ষেপ আৰু কিছুমান

আৱেগৰ লগত জড়িত উফলিও আছে। আকৌ বিশুদ্ধ যথাযথ ৰূপদানৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বিমূৰ্তীকৰণলৈকে সামৰা কলা-কৌশলৰ বিভিন্ন স্তৰ আছে। চলনৰ ফালৰ পৰা বিশ্লেষণ কৰিলে এই 'উফলি'বিলাকে নাট্যশাস্ত্ৰৰ কিছুমান 'চাৰি', 'ভৌমি', 'অকাষকি', কিছুমান স্থান (যেনে 'মণ্ডলস্থান') আৰু নাট্যশাস্ত্ৰত 'বৃশ্চিক কৰণ' বুলি বৰ্ণিত কিছুমান পাক খোৱা শ্ৰেণীৰ 'কৰণ'লৈ মনত পেলায়। এই শেষৰ দুটা ময়ূৰভঞ্জ ছৌত আটাইতকৈ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ আৰু তাৎপৰ্যপূৰ্ণ।

নাট্যশাস্ত্ৰই 'বৃশ্চিক' বুলি একশ্ৰেণী 'কৰণ'ৰ উল্লেখ কৰিছে। নামটোৱেই সূচায় যে 'বৃশ্চিক কৰণ' বোৰে বৃশ্চিক-ঠেঙীয়াৰ আভাস দিয়ে; সেইবোৰ বিচিত্ৰ ধৰণৰ, যেনে 'বৃশ্চিক লতা', 'বৃশ্চিক ঊৰ্ধ্ব-লতা', আৰু আন বহুতো। বহু মন্দিৰৰ গাত সেইবোৰ পোৱা যায়। 'খণ্ডগিৰি বিদ্যাধৰ'ৰ পৰা আৰম্ভ কৰি অতি প্ৰাচীন কালৰ পৰা সেইবোৰ ভাৰতবৰ্ষত শিলত বিধৃত হৈছে। তাৰ পিছত আছে 'উৰি থকা গন্ধৰ্ব' —সাঁচী স্তূপ, অমৰাৱতী, নাগাৰ্জুন কোণ্ডা, দেওঘৰ, ইলোৰা আৰু অজন্তাত; বিৰূপাক্ষ—খাজুৰাহো, ভুৱনেশ্বৰ, কোণাৰ্কত, মামল্লপুৰমৰ দক্ষিণৰ সৌধবোৰত, হলেবিদ, তাঞ্জোৰ, কুম্ভকোনম, চিদাম্বৰমত। সেইবোৰত আমি দেখিবলৈ পাওঁ এই নৃত্যভঙ্গীবোৰ য'ত ভৰি মেলি দিয়া দেখুওৱা হৈছে আৰু য'ত তলৰ অঙ্গবোৰ ওপৰলৈ তুলি দিয়াৰ ভাব আছে; এনে বৈশিষ্ট্য আজি-কালিৰ শাস্ত্ৰীয় নৃত্যত প্ৰায় অনুপস্থিত।

ভাৰতৰ আন যিকোনো নৃত্য-ৰীতিতকৈ ময়ূৰভঞ্জ ছৌত এই চলনটোত অধিক জোৰ দিয়া হয় আৰু ইয়াত ই এক স্বকীয়তাপূৰ্ণ শাস্ত্ৰীয় পূৰ্ণাঙ্গতা লাভ কৰিছে। শাস্ত্ৰীয় পৰিভাষা ব্যৱহাৰ নকৰাকৈয়ে এই নৃত্য-ৰীতিত উচ্চ শাস্ত্ৰীয়তাপূৰ্ণ নানা উপাদান সন্নিবিষ্ট হৈছে।

এই নৃত্যশৈলীৰ পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰেও নানা কথাৰ সম্ভেদ দিয়ে। ই 'শবৰ টোকা' (চিকাৰী) বোলা চিকাৰ আৰু মাছ-মৰা আদি সৰল বিষয়-বস্তুৰ নাচৰ পৰা আৰম্ভ কৰি 'জন্মৱান নৃত্য'ৰ দৰে জন্তুৰ নাচ, বা 'মালি ফুল' আদিৰ দৰে প্ৰকৃতিক লৈ আৱৰ্তিত নৃত্য, বা পৱন-পুত্ৰ হনুমান, নটৰাজ, পৰশুৰাম আদি দেৱতাক লৈ আৱৰ্তিত নৃত্যক সামৰে। 'তামুড়িয়া কৃষ্ণ', 'গৰুড় বাহন', 'কৈলাশ', 'সমুদ্ৰ-মন্থন', 'অহল্যা-উদ্ধাৰ', আৰু 'গীতা-উপদেশ' আদি নৃত্য-নাট্যবিলাকত হিন্দু পুৰাণ আৰু কিম্বদন্তীয়ে সমানে ৰূপ পাইছে। অনুষ্ঠানবোৰ সদায় 'উত্তৰ শাহী' আৰু 'দক্ষিণশাহী' বোলা দুটা দলৰ দ্বাৰা পৰিৱেশিত হয়।

এই পৰম্পৰাটো ৰক্ষা কৰি আহিছে ওস্তাদসকলে, আৰু তেখেতসকলৰ বংশ-লতিকাৰ গুৰি দশ বছৰ বা তাৰো আগলৈকে গৈ বিচাৰি উলিয়াব পাৰি। এই কলাটোক পৃষ্ঠপোষকতা কৰা ৰাজন্যশাসিত ৰাজ্যবিলাকৰ বংশলতিকাও কেইবা পুৰুষ আগলৈকে বিচাৰি যাব পাৰি।

এইদৰে আমি ইয়াত পাওঁ এটা জটিল প্ৰপঞ্চ য'ত জনজাতীয়, গ্ৰামীণ আৰু পৌৰ সংস্কৃতি, 'মাৰ্গী' আৰু 'দেশী', 'নাট্যধৰ্মী' আৰু 'লোকধৰ্মী' আটাইবোৰ লগলাগি এটা নতুন সত্তাৰ জন্ম দিছে। ইতিহাসৰ অতীতৰ বহু মুহূৰ্তই ইয়াত সহ-অৱস্থান কৰিছে আৰু সংস্কৃতি-সংক্ৰমণ আৰু জীৰ্ণকৰণৰ বহু প্ৰক্ৰিয়া ইয়াত সুস্পষ্ট। এই চমু বিশ্লেষণৰ পৰা এই কথা পৰিষ্কাৰ হ'ব যে অৰ্থনৈতিক অভিধেয় অনুসৰি যদিও এই ৰীতিটো গ্ৰামীণ বা লোকায়ত, কলাত্মক অভিধেয় অনুসৰি ই শাস্ত্ৰীয়। 'সাহিত্য'ৰ অনুপস্থিতিৰ বাহিৰে তালিকাত থকা আটাইবোৰ বিচাৰ-নীতিয়েই ইয়াৰ ক্ষেত্ৰত খাপ খাই পৰে।

এতিয়া আমাৰ সমুখত আছে সেই সমস্যাটোৱেই যে কিছুমান ৰীতিক বিশুদ্ধ 'মাৰ্গী' বা 'দেশী' বুলি অথবা 'শাস্ত্ৰীয়' বা 'প্ৰয়োগ' বুলি সুকীয়াকৈ বৰ্গভুক্ত কৰিব নোৱাৰি যদিহে 'সাহিত্য', 'স্বৰ', 'ভঙ্গ' বা 'তাল' আদি এটা মাত্ৰ মান-দণ্ডেৰে বিচাৰ কৰা হয়। ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক নক্সাখন অৰ্থপূৰ্ণভাৱে হৃদয়ঙ্গম কৰিবলৈ হ'লে প্ৰজাতিগত, জাতিসত্তাগত, ভাষাগত, সংস্কৃতিগত সকলোবোৰ

উপাদান আৰু লগতে আধেয় ৰূপৰ লগত জড়িত সকলোবোৰ উপাদানকে একেলগে ল'ব লাগিব।

আমি এইদৰে কৈ আৰম্ভ কৰিছিলোঁ যে এই নৃত্য-ৰীতিটোক বৰ্গভুক্ত কৰাৰ ক্ষেত্ৰত সমস্যা আছে। আমি আশা কৰিছোঁ যে আমাৰ এই বিশ্লেষণে চেৰাইকেল্লা ছৌ আৰু পুৰুলিয়া ছৌৰ দৰে ওচৰৰ এলেকাৰ অন্যান্য নৃত্য-শৈলীৰ লগত এই শৈলীৰ আন্তঃসম্পৰ্কৰ কথা পৰিষ্কাৰ কৰি দেখুৱাইছে। অভ্যন্তৰীণ কৌশলৰ দিশৰ পৰা চালে ওড়িছিৰ লগত ইয়াৰ বহুতো কৌশলগত বৈশিষ্ট্য একেই। এইদৰে, সঁচা জীৱনত হোৱাৰ নিচিনাকৈ এই নৃত্যটোৱেও অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণভাৱে এনে এক স্বকীয়তাপূৰ্ণ কলা-ৰীতি দাঙি ধৰে যাৰ এই অঞ্চলৰ আৰু লগতে ইয়াৰ বাহিৰৰ কলাগত বৰ্গৰ লগত সম্বন্ধ আছে।

পুৰুলিয়া ছৌ

চলন আৰু নৃত্য-কৌশলৰ ক্ষেত্ৰত উড়িষ্যাৰ ময়ূৰভঞ্জ ছৌ আৰু বিহাৰৰ চেৰাইকেল্লা ছৌ ইটো-সিটোৰ লগা-ভগা; ইপিনে বঙ্গৰ পুৰুলিয়া ছৌৱে এটা সমধৰ্মী পৰম্পৰাৰ আন এটা দিশ দাঙি ধৰে একধৰণৰ সামৰিক ভব্যতা-যুক্ত হৈও আৰু ময়ূৰভঞ্জলৈ ছৌলৈ মনত পেলোৱা এক মহাকাব্যিক শৈলীৰ সন্নিবিষ্ট হোৱা সত্ত্বেও পুৰুলিয়া ছৌ হৈছে চেৰাইকেল্লা ছৌৰ দৰেই এবিধ মুখ্য-বিশিষ্ট নৃত্য-নাট্য ৰীতিহে।

ময়ূৰভঞ্জ ছৌ আৰু চেৰাইকেল্লা ছৌৰ দৰেই ই সাহিত্যিক আকৰ-সামগ্ৰীৰ অনুপস্থিতিৰে চিহ্নিত ভাৰতৰ নাট্য আৰু নৃত্য-নাট্য ৰীতিৰ অনুধাৱনৰ কাৰণে কিন্তু এনে আকৰ-সামগ্ৰী অতি প্ৰয়োজনীয়। এই দিশত এই তিনিওটা ৰীতি একেলগে মিলি এটা বৰ্গৰ সৃষ্টি কৰিছে। সাহিত্যাশ্ৰিত কথা অংশ আৰু বিন্যাস-যুক্ত কাব্যিক ৰীতিৰ ন্যূনতম প্ৰৱেশ সত্ত্বেও মহাকাব্যীয় আধেয়সমূহ গ্ৰামীণ আৰু জনজাতীয় সমাজলৈ গতি কৰাৰ প্ৰপঞ্চটোলৈ এই তিনিও ৰীতিয়ে আঙুলিয়াই দিয়ে। যদিও বিষয়-বস্তুসমূহ মহাকাব্য দুখন আৰু পুৰাণসমূহৰ পৰা, আৰু কেতিয়াবা আনকি 'কাব্য'সমূহৰ পৰা লোৱা, তথাপি আবৃত্তি কৰা কথা অংশ আৰু গাই দিয়া কবিতা অংশই অত্যাৱশ্যকীয় উপাদান হিচাপে এইবোৰত এটা গৌণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে।

চেৰাইকেল্লা ছৌত হোৱাৰ দৰে পুৰুলিয়া ছৌ ৰাজপুৰুষসকলৰ দ্বাৰা অনুষ্ঠিত নহয়। তাৰ ঠাইত ই এনে এক বৰ্গৰ মানুহৰ বিশেষ-অধিকাৰ ক্ষেত্ৰ, যিসকলক আৰ্থ-সামাজিক বিচাৰত নিষ্পেষিত শ্ৰেণী বুলি শ্ৰেণীবদ্ধ কৰা হয়। আজি তেওঁলোক গাঁওবাসী, খেতিয়ক, কৃষিজীৱী বা আনকি ৰিক্সা-চালক।

কিন্তু তেওঁলোকক নিষ্পেষিত শ্ৰেণী বা ৰিক্সা-চালক বুলি ক'লেই সকলোখিনি কোৱা হৈ নাযায়; তেওঁলোক এটা সমৃদ্ধ আৰু উচ্চ-বিকশিত নৃত্য আৰু নাট্য-পৰম্পৰাৰ ধাৰক। যি স্থানগত আৰু কালগত পৰিস্থিতি এই ৰীতিটোৰ উচ্চাদৰ্শযুক্ততাৰ কাৰণ-স্বৰূপ হৈছে আৰু ঐতিহাসিক শক্তিৰ যি সংখ্যাবহুলতাই এই ৰীতিৰ জন্ম দিছে, আমি আকৌ এবাৰ সেইবোৰলৈ চকু দিব লাগিব। ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ নিচিনাকৈ ই বাহিৰৰ পৰা জনপ্ৰিয় আৰু লোকায়ত আৰু ভিতৰৰ পৰা সূক্ষ্ম-নিৰ্মিত আৰু বিন্যাসবদ্ধ।

পুৰুলিয়া বোলা অঞ্চলটোৰ প্ৰাকৃতিক ভৌগোলিক বা পৰিবেশগত বৈশিষ্ট্যবোৰেই সংলগ্ন অঞ্চলবোৰৰ লগত থকা সাদৃশ্যবোৰ আৰু লগতে স্বকীয়তাপূৰ্ণ উপাদানবোৰ চিহ্নিত কৰাৰ বাবে সূত্ৰ দিয়ে। পুৰুলিয়া নামৰ ৰাজনৈতিক গোটটোক ১৯৫৬ চনতহে এখন জিলা কৰা হয়। দুহেজাৰৰ কিছু অধিক বৰ্গ মাইল জোৰা এই এলেকাটো আগুৰি আছে পশ্চিম আৰু দক্ষিণে বিহাৰে আৰু পূবে বঙ্গই। পুৰুলিয়া আছিল মানভূম মহকুমাৰ অংশ। এই মহকুমা পোনতে বঙ্গৰ লগত আৰু পিছত বিহাৰ আৰু উড়িষ্যাৰ লগত সাঙোৰা আছিল। মানভূমক খণ্ডিত কৰাৰ ফলত বঙ্গত পুৰুলিয়া আৰু বিহাৰত ধানবাদ জিলাৰ সৃষ্টি হ'ল। ইয়াৰ মাটিৰ প্ৰায়খিনিয়েই হ'ল কৃষিৰ অযোগ্য, উষৰ আৰু পাহাৰেৰে ভৰা। বৃষ্টিপাত সামান্য, আৰু য'ত খেতি কৰা সম্ভৱ তাত ধানেই প্ৰধান খেতি।

এই অঞ্চলটোত ভাৰতৰ পূৰ্বাঞ্চলত পোৱা বহুতো অনুসূচিত জাতি আৰু জনজাতিৰ বাস। এইসকলৰ ভিতৰত আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ হ'ল ভূমিজসকল, মুৰাসকল, চাওঁতালসকল আৰু কুৰ্মীসকল। ওচৰৰ অঞ্চলসমূহৰ পৰা ইয়ালৈ হিন্দু বৰ্ণৰ লোকেও প্ৰব্ৰজন কৰিছে; তেওঁলোক অৱশ্যে জনসংখ্যাত সংখ্যাগুৰু নহয়, সংখ্যালঘুহে; চহৰ কমেইহে আছে। দুহেজাৰৰ ওপৰ গাঁৱেৰে এই যৌগ-চক্ৰটো গঠিত।

জনসমষ্টিৰ এক বৃহৎ অংশ অষ্ট্ৰিক-ভাষী ভূমিজসকলেৰে গঠিতঃ তেওঁলোকে এই অঞ্চলৰ মূল অধিবাসী বুলি দাবী কৰে। এই উক্তিত সত্যতা থাকিবও পাৰে, নাথাকিবও পাৰে; কিন্তু এইটো সঁচা যে ভূমিজসকলৰ মাজৰপৰা একশ্ৰেণীৰ সামন্ত-প্ৰধান আৰু শাসকৰ উদ্ভৱ হয়, যিসকলে নিজকে ৰজা আৰু ক্ষত্ৰিয় বুলি পৰিচয় দিয়ে। তাৰে কিছুমানে হিন্দু ধৰ্মৰ প্ৰধান ধাৰাৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হয় আৰু মন্দিৰ আৰু থান সজায়; তথাপি এই সম্প্ৰদায়টোৱে কৃষিজীৱীসকলৰ লগত যোগাযোগ ৰক্ষা কৰি থাকে আৰু তেওঁলোকৰ পূৰ্বপুৰুষসকলৰ বিশ্বাসবোৰো মানি চলি থাকে। আমি বিভিন্ন স্তৰৰ এই ধৰণৰ ওপৰা-উপৰি হোৱা ভাৰতৰ অন্যান্য অংশতো লক্ষ্য কৰিছোঁ, বিশেষকৈ মণিপুৰত —য'ত সমাজখনৰ বৈষ্ণৱ সংস্কৃতিলৈ হোৱা সৰ্বাত্মক ৰূপান্তৰৰ পিছতো মৈতেই সকলৰ প্ৰাক্-বৈষ্ণৱ সংস্কৃতি সহাৱস্থান কৰি আছে। পুৰুলিয়া ছৌ ভূমিজসকলৰ ভিতৰত বিশেষভাৱে জনপ্ৰিয়; একোটা ছৌ-দল একোখন সম্পূৰ্ণ গাঁৱৰ দ্বাৰাই গঠিত হয় আৰু তাত সকলো শ্ৰেণীৰ লোকেই যোগ দিয়ে।

মুৰাসকলক কেতিয়াবা মুণ্ডা বোলা হয়। তেওঁলোকো এই অঞ্চলৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ সম্প্ৰদায়। তেওঁলোক অঞ্চলটোৰ আদি বসবাসকাৰী আছিল। তেওঁলোকে সমাজৰ পুৰোহিতৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰাৰ কাৰণে এটা উচ্চতৰ মৰ্যাদা লাভ কৰে। মুৰাসকলে ময়ূৰভঞ্জৰ অধিবাসী সকলৰ নিচিনাকৈ একেধৰণে সূৰ্যৰ পূজা কৰে। ময়ূৰভঞ্জৰ অধিবাসীসকলৰ সন্দৰ্ভত আমি লক্ষ্য কৰিছিলোঁ যে জনজাতিসমূহৰ সূৰ্য-পূজা এই অঞ্চলৰ শাসকসকলে গ্ৰহণ কৰিছিল আৰু সিয়েই গৈ চূড়ান্ত পৰিণতি লাভ কৰে কোণাৰ্কৰ সূৰ্য্য-মন্দিৰৰ শক্তিশালী আচাৰ-অনুষ্ঠানত। মুৰাসকলৰ ভিতৰত সূৰ্য্যক 'সিঙা বোঙা' বুলি কয়। ভূমিজসকলৰ ভিতৰত সেয়েই হয়গৈ 'ধৰম'। কাষে কাষে সোমাই পৰিছে ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতৰ কাহিনী; এই কাহিনীবোৰ কোৱা হয়, গোৱা হয়, নচা হয়। সমাজখনত হোৱাৰ দৰে নৃত্যৰ ক্ষেত্ৰতো অংশগ্ৰহণকাৰী সকল হ'ল ভূমিজ। নৃত্যৰ শিক্ষকসকল হ'ল মুৰা, তেওঁলোকক পৰম্পৰাগতভাৱে 'উস্তাদ' বোলা হয়। এই শব্দটো নিশ্চয় তেওঁলোকে সাম্প্ৰতিক কালত গ্ৰহণ কৰিছে। এইটো আচৰিত নহয় যে এওঁলোকেই মন্দিৰ-নৰ্তকসকলৰ শিক্ষক-প্ৰশিক্ষণদাতা আছিল, আৰু সময়ত যেতিয়া মন্দিৰৰ লগত তেওঁলোকৰ সম্পৰ্ক অন্তৰ্হিত হ'ল, তেওঁলোকে বালক আৰু পুৰুষক পুৰুলিয়া ছৌৰ শিক্ষা দিয়া কামটো চলাই থাকিল।

কুৰ্মিসকলক লৈ আন এটা বৰ্গ গঠিত হৈছে। তেওঁলোকেও কিছুমান হিন্দু প্ৰথা আৰু আচাৰ

গ্ৰহণ কৰিছিল, কিন্তু হিন্দুধৰ্মৰ এই পাতল আৱৰণৰ তলত আছে বিপুল পৰিমাণৰ স্থানীয় পুৰা-কাহিনী আৰু কিম্বদন্তী আৰু এনে নানাবিধ বিশ্বাস যিবোৰক নৃতত্ত্ববিদসকলে সৰ্বপ্ৰাণবাদী বুলি আখ্যা দিয়ে।

চতুৰ্থ আৰু শেষৰটো হ'ল ডোমসকলৰ বৰ্গ, যিটো আকৌ বঙালী ডোম আৰু বিহাৰী ডোমত বিভক্ত। বঙালী ডোমসকল পুৰুলিয়া ছৌৰ বংশানুক্ৰমিক সঙ্গীত-শিল্পী। ডোমসকলৰ ইতিহাসৰ পম খেদি নৱম শতিকালৈ যাব পাৰি। যদিও নৱম আৰু একাদশ শতিকাৰ ভিতৰৰ লিখিত ঐতিহাসিক তথ্য সামান্যহে পোৱা যায়, কিন্তু তেওঁলোক যে সৈনিক আৰু যোদ্ধা আছিল সেইটো দেখুৱাবলৈ দ্বাদশ শতিকাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি প্ৰচুৰ সাক্ষ্য পোৱা যায়। ঢোল বজোৱাটো সম্ভৱতঃ এটা সামৰিক বিদ্যা আছিল। আৰু সিয়েই নাট্যৰ ক্ষেত্ৰলৈ স্থানান্তৰিত হৈছিল। ময়ূৰভঞ্জৰ সন্দৰ্ভত আমি একেধৰণৰ প্ৰপঞ্চ এটা লক্ষ্য কৰিছোঁ, য'ত পাইক নামৰ সামৰিক সংগঠনৰ লগত নৃত্যশিল্পীসকলৰ সম্পৰ্ক আছে।

ভূমিজ আৰু মুৰাসকল আংশিকভাৱে কৃষক, কিন্তু ডোমসকল ভূমিহীন আৰু তেওঁলোকে হয় সঙ্গীতৰ বৃত্তিৰ পৰা নহয় পাচি আদি সজা বৃত্তিৰ পৰাই জীৱিকা উলিয়ায়। এইদৰে আমি পাওঁ বাজনিয়া আৰু অঙ্কুৰিয়া ডোমসকলক। এই জাতিসত্তাগত সংখ্যাবহুলতা আৰু নৃত্যৰ সন্দৰ্ভত প্ৰতিটো বৰ্গৰ বাবে নিৰ্দিষ্ট বিশেষ ভূমিকাই এই কথাটো স্পষ্ট কৰিব বুলি আশা কৰিব পাৰি যে অনুসূচিত জাতি-জনজাতি সমাজতো বিশেষ বিশেষ সম্প্ৰদায়ৰ বাবে বিশেষ বিশেষ কৰ্ম নিৰ্দিষ্ট কৰা হয়। নাট্য-অভিজ্ঞতাই এই উপ-বৰ্গবোৰৰ ভিতৰত সংযোগ আৰু আদান-প্ৰদানৰ সুযোগ আগবঢ়ায়।

এই অঞ্চলটোৰ ইতিহাস আৰু ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ অন্যান্য প্ৰৱাহৰ লগত ইয়াৰ যোগাযোগৰ ইতিহাস পুনৰ্নিৰ্মাণ কৰাটো কঠিন, কিন্তু এনে কিছুমান পথ-নিৰ্দেশক চিহ্ন আছে যিবোৰৰ উল্লেখ কৰিবই লাগিব। কিছুমান ইতিহাসবিদে বিশ্বাস কৰে যে জৈন তীৰ্থংকৰ মহাবীৰে এই অঞ্চলত খ্ৰীষ্টপূৰ্ব পঞ্চম আৰু চতুৰ্থ শতিকাত ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিছিল। এইটো সঁচা যে অঞ্চলটোত জৈন ধৰ্ম যথেষ্ট আগৰ কালতে বিদিত আছিল যেন লাগে কিন্তু সেই বিষয়ে নিশ্চিত প্ৰমাণ নাই। খ্ৰীষ্টীয় দ্বিতীয় আৰু দ্বাদশ শতিকাৰ ভিতৰত এই অঞ্চলত বৌদ্ধ আৰু হিন্দু ধৰ্মও বিদিত আছিল। এই কথা প্ৰমাণ কৰিবলৈ স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্যৰ বহুতো বিক্ষিপ্ত সাক্ষ্য আছে। পঞ্চদশ শতিকাৰ পিছত বিশেষকৈ সপ্তদশ শতিকাত বৈষ্ণৱ ধৰ্ময়ো প্ৰভাৱ পেলাই যায়। সংলগ্ন বঙ্গৰ বীৰভূমত বৈষ্ণৱধৰ্ম উৎসাহপূৰ্ণভাৱে পালিত হোৱাৰ সময়তে এইটো ঘটে।

এইটো সম্ভৱ যে পূৰ্বৰ সংস্কৃতি আৰু বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ উত্থানৰ ভিতৰত হোৱা আন্তঃক্ৰিয়াৰ ফল স্বৰূপেই পুৰুলিয়া ছৌৰ জন্ম হয়। আধেয়ৰ ফালৰ পৰা মহাকাব্য দুখনৰ কাহিনী গ্ৰহণ কৰা হ'ল। কিন্তু গীত গোৱাত ঝুমৰ ৰীতিয়েই থাকি গ'ল। জনজাতীয় আৰু গ্ৰামীণ সম্প্ৰদায়ৰ আচাৰমূলক গীত-পৰিৱেশনত এই সুৰৰ ব্যৱহাৰ হয়। এইটো 'গ্ৰামীণ-সংস্কৃতি'বোৰত এটা সততে পোৱা সাংস্কৃতিক আৰ্হি— পুৰণি ৰীতিটো থাকি গৈছে কিন্তু তাত নতুন আধেয় সুমুৱাই দিয়া হৈছে। সম্প্ৰদায়সমূহে বিশুদ্ধ আঞ্চলিক বা স্থানীয় মূলৰ অন্যান্য নৃত্য আৰু গীত অনুষ্ঠিত কৰিয়েই থাকে। এই দিশতো তেওঁলোকে ভাৰতবৰ্ষৰ অন্যান্য অংশত প্ৰচলিত আৰ্হিকেই অনুসৰণ কৰে। উদাহৰণস্বৰূপে, কেৱল 'নাচনী' বা 'খেমটী' বোলা তিৰোতা মানুহৰ দ্বাৰা পৰিৱেশিত আচাৰমূলক কিছুমান নৃত্য-গীত আছে, আৰু আছে গুটি সিঁচা, গুটি চপোৱা আদিৰ লগত নিবিড়ভাৱে জড়িত কৃষি-চক্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত আন কিছুমান নৃত্য-গীত। 'টুচু' অনুষ্ঠিত হয় শস্য চপোৱাৰ সময়ত। একেদৰে 'চৰহুল'ত 'জোইয়া' অনুষ্ঠিত হয় বাৰিষা কঠিয়া পৰাৰ সময়ত। আন আন বৃত্তিৰ লগত ঘনিষ্ঠভাৱে জড়িত অন্যান্য নৃত্য-গীতো আছে, যেনে, গোপালকসকলৰ অহীৰ গীত আৰু যোদ্ধাসকলৰ কটি। কৃষ্ণযাত্ৰা

নামৰ এবিধ লোক-নাট্য-ৰীতিও পোৱা যায়। এইদৰে ইয়াতো আচাৰমূলক, কৃষিমূলক, কৰ্মমূলক আৰু বিশুদ্ধ বৃত্তিমূলক—এই চাৰিটা স্তৰ দেখা যায়।

এইদৰে পুৰুলিয়া ছৌক এই অঞ্চলত বাস কৰা লোকসকলৰ সামৰিক-সাংস্কৃতিক ইতিহাসৰ পটভূমিত অনুধাৱন কৰিব লাগিব।

ভাৰতৰ অইন ঠাইৰ নিচিনাকৈ অনুষ্ঠান আৰম্ভ হয় নিশা ন বা দহ বজাত। আন দুই বিধ ছৌত থকাৰ দৰে স্তম্ভ-স্থাপন বা 'যাত্ৰা-ঘট' বা 'নিশি-ঘট'ৰ নিচিনা প্ৰাক্-অনুষ্ঠানৰ আচাৰ ইয়াত অতি কম যেন লাগে। যিহেতু ইয়ো বহাগ মাহতে অনুষ্ঠিত হয়, সেয়ে তেনে ধৰণৰ আচাৰ ইয়াত অজ্ঞাত থকাটো সম্ভৱ যেন নালাগে; হয়তো শেহতীয়া কালছোৱাত সেইবোৰ এৰি পেলোৱা হৈছে।

আন আন নৃত্য-নাট্য ৰীতিৰ দৰে ইয়াতো অনুষ্ঠান আৰম্ভ হয় সঙ্গীত-শিল্পীসকলৰ, বিশেষকৈ ঢোল-বাদকৰ প্ৰৱেশেৰে। তেওঁ বিশুদ্ধ আনন্দ বাদ্য আৰু ছন্দোবদ্ধ বোল উচ্চাৰণেৰে নিজৰ কুশলতা প্ৰদৰ্শন কৰে। ইয়াৰ পিছত আছে এজন অভিনেতাৰ প্ৰৱেশ, যি গণেশৰ মুখা পিন্ধি ঠেক বুলনিখনৰ এমূৰে দেখা দিয়ে। অলপ সময়ৰ বাবে ঢোলৰ বিৰতি দি কণ্ঠ-শিল্পীয়ে গাবলৈ আৰম্ভ কৰাৰ লগে লগে তৎক্ষণাৎ চৰিত্ৰটোৰ প্ৰতি মনোযোগ আকৰ্ষিত হয়। কণ্ঠ-শিল্পীয়ে এটি গণেশ-বন্দনা গায়। গণেশৰ ভাও লোৱা অভিনেতাজন অকল মুখাই পিন্ধে, এনে নহয়, তেওঁ কাঠেৰে সজা দুখন অতিৰিক্ত হাতো প্ৰদৰ্শন কৰে। এই দুখন তেওঁৰ পিঠিত বান্ধি দিয়া হয় আৰু তাৰ দ্বাৰা গণেশক চতুৰ্ভুজ দেৱতাৰূপে উপস্থাপিত কৰা হয়। কাঠৰ হাত দুখন যেনেকে-তেনেকে বান্ধি দিয়া হয় আৰু সেই কৃত্ৰিম হাত জোৰৰ কোনো অভিব্যক্তি নাথাকে। কণ্ঠ-শিল্পীয়ে বন্দনা-গীত গাই থাকোঁতে অভিনেতা-নৰ্তকজন ভালেমান পৰ ধৰি ৰৈ থাকে, তাৰ দ্বাৰা তেওঁ যেন নিজৰ পৰিচয় দৃঢ় কৰে আৰু দৰ্শকৰ প্ৰত্যাশা বঢ়াই তোলে। তাৰ পিছত, মুহূৰ্ততে তেওঁ অভিনয়-মঞ্চলৈ লৰ মাৰি যায় আৰু দ্ৰুত লয়ত নাচিবলৈ আৰম্ভ কৰে। গণেশৰ বন্দনাৰ গীতটো ঝুমৰৰ ৰূপত অনুষ্ঠিত হয়।

গণেশৰ প্ৰৱেশেৰেই নাট্য-ঘটনাক্ৰমৰ আৰম্ভণি। তাৰ পাছত আন আন চৰিত্ৰৰ দ্ৰুত প্ৰৱেশ-প্ৰস্থানৰ মাজেদি কাহিনীটো খৰ গতিত আগবাঢ়ে। প্ৰতিটো চৰিত্ৰই প্ৰকৃত অভিনয় ক্ষেত্ৰত প্ৰৱেশ কৰাৰ আগতে এক বা দুই মিনিট সময় লয়; অইনবোৰ ছৌৰ সন্দৰ্ভত দেখা পোৱা ভঙ্গিমা, কায়দা-যুক্ত খোজ আৰু গতিবোৰ ইয়াতো দৃষ্ট হয়। দেখাত অ-জটিল এই পৰিচয়-প্ৰদান দক্ষিণ ভাৰতীয় শৈলীসমূহ আৰু সংস্কৃত 'নিৰ্ৱাহন'ৰ এটা অতি দূৰৱৰ্তী প্ৰতিভূ। আকৌ ভাগৱতাৰৰ নিচিনাকৈ কণ্ঠ-শিল্পীজনে এটা বা দুটা পদ গাই চৰিত্ৰটোক পৰিচয় কৰাই দিয়ে কিন্তু গোৱাটো সোনকালে বন্ধ কৰি দিয়ে, কাৰণ তেওঁৰ মাতটো উচ্চ-ধ্বনিৰ সুষিৰ বাদ্য আৰু তাতোকৈ উচ্চ-ধ্বনিৰ ঢোল বাদ্যই ডুবাই দিয়ে। তথাপিও গায়কজনে চৰিত্ৰৰ পৰিচয় কৰাই দিয়া, দৃশ্যৰ বৰ্ণনা দিয়া আৰু এটা ঘটনাৰ লগত আন এটা সংযোগ ঘটোৱাৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰি যায়। যন্ত্ৰসঙ্গীত প্ৰায়খিনি পুনৰাবৃত্তিমূলক চৰিত্ৰৰ আৰু তাৰ সহায়তেই আগৰ পৰা গুৰিলৈ নাট্য-ক্ৰিয়াক অনুসৰণ কৰি যোৱা হয়। বিষয়-বস্তু আগবঢ়াৰ লগে লগে নাট্য-ক্ৰিয়া উচ্চ গ্ৰামলৈ উঠে আৰু দৰ্শকসকল ৰোমাঞ্চ আৰু উত্তেজনাত মন্ত্ৰমুগ্ধ হৈ থাকে। তেওঁলোকে 'ছৌ' 'ছৌ' আদি চিঞৰেৰে সঁহাৰি দি থাকে।

পূৰ্বতে পোহৰৰ ব্যৱস্থা হৈছিল চলন্ত পোহৰ দিয়া মানুহৰ দ্বাৰা, তেওঁলোকে মূৰত জ্বলি থকা আঁৰিয়া লৈ নৰ্তকসকলৰ লগে লগে ফুৰিছিল। আজি-কালি কেৰাচিনৰ বত্তি আৰু পেট্ৰমাক্সৰ ব্যৱহাৰ হ'ব ধৰিছে। স্বাভাৱিকতে এই বৈচিত্ৰহীন সমান পোহৰত নাট্যৰ কিছুমান যাদু— যেনে কিৰীটিৰ তিৰবিৰণি আৰু তৰোৱালৰ চিক্‌মিকনি নোহোৱা হৈ যায়। অনুষ্ঠান পুৱাঁতি নিশালৈ চলি থাকে আৰু শেষ হয় নায়ক আৰু দৈত্যৰ মাজত যুদ্ধ লাগি অশুভৰ ওপৰত শুভৰ বিজয়েৰে। যদি একে দিনাই

কাহিনীৰ অন্ত নপৰে, তাক পিছৰ নিশাবোৰলৈ চলাই নিয়া হয়।

কেতিয়াবা এটা দলেই অনুষ্ঠানবোৰ পৰিৱেশন কৰে; কেতিয়াবা দুটা বা তিনিটা দলে যেন অৰিয়া-অৰি কৰি একেলগে অনুষ্ঠান কৰে। আৰু কেতিয়াবা এটা দলৰ পিছত আন এটা দলে কৰে, ইত্যাদি।

যদিও প্ৰকৃততে পুৰুলিয়া ছৌৰ চিনাক্ত কৰিব পৰা এটাই ৰূপ, তথাপি ইয়াৰ কিছুমান উপ-ৰূপ আছে, কথাকলি, যক্ষগান আদিৰ বিভিন্ন শৈলী থকাৰ নিচিনাকৈ। মোটামুটিকৈ কবলৈ গ'লে পুৰুলিয়া ছৌৰ বন্দোয়ান, বাগমুণ্ডি আৰু ঝলদা বোলা ধাৰা আছে আৰু তাৰে প্ৰতিটোৱে একোটা বিশেষ অঞ্চলৰ পৰা নিজৰ নাম পাইছে। আজিকালি বন্দোয়ান ধাৰাটো আটাইতকৈ ৰক্ষণশীল হৈ আছে আৰু ঝলদা নগৰীয়া চিনেমা-সংস্কৃতিৰ দ্বাৰা আটাইতকৈ বেছি প্ৰভাৱিত হৈছে। বাগমুণ্ডি দলে ড০ আশুতোষ ভট্টাচাৰ্য্য, মিলন সালাৱিনিৰ দৰে কলা-ইতিহাসবিদৰ মনযোগ লাভ কৰিছে। এই দলটো দিল্লীত প্ৰদৰ্শিত হৈছে আৰু পেৰিচৰ Theatre des nations উৎসৱত প্ৰদৰ্শন কৰাৰ বাবে ভাৰতৰ বাহিৰলৈকো গৈছে।

বিষয়-বস্তুৰ বাবে পুৰুলিয়া ছৌৰ পৰিৱেশ-ভাণ্ডাৰ বহুখিনি নিৰ্ভৰ কৰে ৰামায়ণ-মহাভাৰত আৰু পুৰাণৰ কিছুমান উপাখ্যানৰ ওপৰত। অৱশ্যে ৰামায়ণৰ যিটো ৰূপ অনুসৰণ কৰা হয় সি বাল্মীকিৰ ৰামায়ণ নহয়, ষোল্লশ আৰু সোতৰশ শতিকাৰ কৃত্তিবাসৰ ৰামায়ণহে। অন্ধ্ৰ, তামিলনাডু কৰ্ণাটক আৰু কেৰলত হোৱাৰ দৰে ইয়াতো কাহিনীটো বহু ঠাইত তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণভাৱে বাল্মীকিৰ পৰা আঁতৰি গৈছে। ৰামায়ণৰ অতি কম সংখ্যক নাট্যৰূপহে দশৰথ ৰজাৰ দ্বাৰা ডেকা সন্ন্যাসী সিন্ধুৰ বধেৰে আৰম্ভ হয়। পুৰুলিয়া ছৌৱে এই উপ-কাহিনীৰটোৰ ওপৰত বৰ গুৰুত্ব প্ৰদান কৰে: ৰামে গুহক আৰু আন আন তল শ্ৰেণীৰ লোকক লগ পোৱাৰ দৃশ্যবোৰতো জোৰ দিয়া হয়। মহাকাব্যখন কেতিয়াবা এটা নিশাৰ ভিতৰতে আৰু আন কেতিয়াবা লগা-লগিকৈ তিনি-চাৰি নিশা ধৰি অনুষ্ঠিত হয়। বিষয়-বস্তু আৰু উপ-কাহিনীৰ নিৰ্বাচনত আৰু উপস্থাপনত আঞ্চলিক সংস্কৃতিৰ প্ৰমূল্যসমূহ ধৰা পৰে: এখন প্ৰায় সম্পূৰ্ণ মহাভাৰতো অনুষ্ঠিত হয়; কিন্তু বুজিব পৰা কাৰণতেই বাছি বাছি মাত্ৰ কিছুমান উপ-কাহিনীহে পৰিৱেশিত হয়। আৰম্ভণিতকৈও বন-পৰ্ব ইয়াত অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ: অভিমন্যুৰ উপ-কাহিনীটো হ'ল সৰ্বাধিক আকৰ্ষণীয় দৃশ্য, য'ত তৰুণ অভিমন্যুৱে তেওঁৰ শক্তিশালী শত্ৰুসকলৰ সৈতে সাহসেৰে যুদ্ধ কৰে। এককেন্দ্ৰিক বৃত্তসমূহ, ঘড়ীৰ কাঁটাৰ বামাৱৰ্ত আৰু দক্ষিণাৱৰ্ত গতিৰ চলনসমূহ, হঠাৎ মৰা জোঁকাৰ, আৰু ডিঙি আৰু গাৰ পাক— এই আটাইবোৰ মিলি অতি উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ নাটকীয় দৃশ্য-সম্ভাৰৰ সৃষ্টি কৰে।

মহাকাব্যৰ বাহিৰেও পুৰাণৰ কাহিনী আৰু আন বহু চুটি চুটি দৃশ্য লৈ পুৰুলিয়াৰ ছৌৰ পৰিৱেশ-ভাণ্ডাৰ গঠিত। লক্ষ্য কৰা যাব যে ময়ুৰভঞ্জ ছৌৰ বিষয়–বস্তুৰ লগত ইয়াৰ আধেয়া ভালখিনি মিলে যদিও চেৰাইকেল্লা ছৌৰ লগত ইয়াৰ সাদৃশ্য অতি কম। আন নৃত্য-নাট্য ৰীতিৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো তিৰোতাই অংশ গ্ৰহণ নকৰে। কিন্তু ড০ আশুতোষ ভট্টাচাৰ্য্যই কৈছে যে মন্দিৰ নৰ্তকীৰ খেমটা পৰম্পৰাৰ পৰা অনুমোদন লৈ কিছুমান তিৰোতা মানুহ ওলাবলৈ ধৰিছে, পিছে তেওঁলোকক "বৰং চিনেমাৰ নায়িকাৰ অপসংস্কৃত সংস্কৰণ যেনহে লাগে।" সাংস্কৃতিক সংক্ৰমণৰ এই নতুন প্ৰৱণতাটোত নিৰ্বিচাৰতা আৰু বিসঙ্গতি পৰিস্ফুট হয়। ই এটা নতুন প্ৰপঞ্চ য'ত এতিয়ালৈকে কোনো ইতিবাচক উদ্ভাৱন হোৱা দেখা যোৱা নাই।

আগতে আঙুলিয়াই দিয়াৰ দৰে, এই শৈলীবোৰত সাহিত্য-কৃতি বা কাব্যিক শব্দাৱলীয়ে তুলনামূলকভাৱে গুৰুত্বহীন ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। ঝুমুৰৰ দৰে যিবোৰ দৃশ্যীয়া পদ গোৱা হয় সেইবোৰ মাত্ৰ সংযোগকাৰী অংশহে। কথা, ধ্বনি, আৰু মুদ্ৰাৰ যি সম্পৰ্ক দক্ষিণ ভাৰতীয় ৰীতিসমূহত ইমান

বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ, সি ইয়াত প্ৰায় অনুপস্থিত। সেই দিশত এই ৰীতিটো অধিক গ্ৰামীণ, আৰু ইয়াক লোক-নাট্য আখ্যা দিয়াৰ বোধহয় সেয়ে কাৰণ। তথাপিও এই নৃত্য-নাট্যৰ বিন্যাসত দক্ষিণ ভাৰতীয় ৰীতিৰ সকলোখিনি উপাদান আছে।

সুৰভিত্তিক শব্দভাণ্ডাৰ সীমিত। পঞ্চস্বৰ সুৰেই সাধাৰণতে পোৱা যায়, মাত্ৰ মাজে মাজেহে সপ্তস্বৰ সুৰৰ প্ৰৱেশ ঘটে। হিন্দুস্থানী সঙ্গীতৰ লগত সম্পৰ্ক ন্যূনতম। সাঙ্গীতিক বাদ্য-বৃন্দ মাত্ৰ এবিধ সুৰ-তোলা যন্ত্ৰ আৰু দুবিধ আনদ্ধ যন্ত্ৰক লৈ গঠিত। সুৰটো তোলা হয় 'ছেহনাই'ত (ই হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ ছেহনাইতকৈ সম্পূৰ্ণ সুকীয়া) আৰু দুটা ঢোলত; এটা হ'ল দুমুখীয়া ঢামা-আকৃতিৰ ঢোল আৰু আনটো একে ডোখৰ কাঠেৰে নাইবা ধাতুৰ পাতেৰে সজা 'ধুমসা' নামৰ নাগাৰা-জাতীয় ঢোল। কেতিয়াবা একোটা বাদ্যৰ একোটা বাদকক লৈ বাদ্য-বৃন্দ গঠিত হয়। ধুমসা-বাদকজনে মাটিত বহি লয়, ছেহনাই বাদকজন থিয় হৈ থাকে। ঢোল-বাদকজন নিজেই এটা সুকীয়া শ্ৰেণী, কাৰণ তেওঁ অনুষ্ঠানটো পৰিচলনা কৰে। তেওঁ চৰিত্ৰ একোটাক লগ পাবলৈ ওলাই যায়, তেওঁক সঙ্গ দিয়ে, নিৰ্দেশ দিয়ে, ৰখাই দিয়ে আৰু আনকি মজিয়াত ৰচনা কৰিবলগীয়া নক্সাবোৰো দেখুৱাই দিয়ে। এই শেষৰটো এটা উত্তম কৌশল, বিশেষকৈ মুখা-পিন্ধা চৰিত্ৰসমূহৰ কাৰণে। তেওঁলোকৰ দৃষ্টি সীমিত হয়, আৰু ঢোল-বাদকজনে ধ্বনি আৰু তালৰ নক্সাৰে সহায় নকৰা হ'লে তেওঁলোক সহজতে উজুতি খাই পৰিলহেঁতেন।

আমি ইতিমধ্যে কণ্ঠ-শিল্পীৰ ভূমিকাৰ প্ৰতি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছোঁ। তাল-বিন্যাস জটিল যদিও হিন্দুস্থানী আৰু কৰ্ণাটিকৰ সঙ্গীতৰ তালৰ লগত তুলনা কৰিলে কোনো তুলনীয় সাদৃশ্য বিচাৰি পোৱা নাযায়। দেখা যায় যে সুষম আৰু বিষম বহুতো সূক্ষ্ম ধৰণৰ নক্সা বজোৱা হয়। কেতিয়াবা একোটা তালৰ আৱৰ্তত ৪৩টালৈকে মাত্ৰা থাকে। আন কেতিয়াবা থাকে পোন্ধৰ মাত্ৰা বা আঠ মাত্ৰা। যদিও মাজে মাজে বিৰতি, নৈঃশব্দ, চৌথাই মাত্ৰা আৰু অন্তৰ্বৰ্তী আঘাত থাকে, আড়িৰ সংখ্যা অলেখ। সঁচাকৈ আন শৈলীৰ বহুতো ঢোল-বাদকে পুৰুলিয়া ছৌৰ আনদ্ধ বাদ্যৰ তালৰ নক্সা অনুধাৱন কৰিবলৈ বৰ টান পায়। ধুমসা আৰু ঢোলে পৰস্পৰ বিপৰীত ছন্দৰ অৱতাৰণা কৰি এই বাদ্যৰ জটিলতা আৰু বঢ়াই তোলে। এজনে নিয়মীয়া তালবোৰ বজাই যায় আৰু আনজনে স্পষ্টভাৱে অনিয়মীয়া নক্সা অনুসৰণ কৰে : সুষম আৰু বিষম নক্সা সততে থাকে।

এই শৈলীৰ নৃত্য-কৌশলৰ আন আন ৰীতিৰ ছৌ নাচৰ সতে কিছু উমৈহতীয়া বৈশিষ্ট্য আছে। কিন্তু মঞ্চৰ ওপৰত ইয়াৰ প্ৰকাশ-দান আৰু পদ্ধতিত কিছুমান স্বকীয়তাপূৰ্ণ বৈশিষ্ট্যৰ সমষ্টি আছে, আৰু সি অত্যন্ত বিন্যাসযুক্ত আৰু কঠোৰ।

স্থিৰ অৱস্থানসমূহৰ ভিতৰত মুক্ত বৃহৎ অৰ্ধমণ্ডলী ('grand demi plic') টো ময়ূৰভঞ্জ আৰু পুৰুলিয়া ছৌৰ উমৈহতীয়া। বহুতো প্ৰৱেশৰ ভঙ্গী আৰু অস্ত্ৰধাৰণৰ ভঙ্গী একে ধৰণৰ। কিন্তু দুয়োটাৰ ভিতৰত সাদৃশ্য ইয়াতে প্ৰায় শেষ। সামৰিক গুণৰ এটা সাধাৰণ ভাবকেই মাত্ৰ একেধৰণৰ বুলি ক'ব পাৰি।

তাৰ পিছত আছে বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ পদক্ষেপ ঃ এইবোৰত যক্ষগানৰ চৰিত্ৰসমূহৰ পদক্ষেপৰ দৰে একেধৰণৰ বিভিন্ন সুস্পষ্ট ঢং বা কৃত্ৰিম ভঙ্গীৰ আৱশ্যক হয়। বীৰ, দেৱতা, আদিমবাসী, অসুৰ আৰু পশু-পক্ষীবিলাকৰ নিজা নিজা প্ৰৱেশ আছে। প্ৰত্যেকৰে নিজস্ব ভঙ্গী আৰু পদক্ষেপ আছে, যিবোৰ হৈছে নাট্যশাস্ত্ৰৰ 'স্থান', 'মণ্ডল' আৰু 'গতি'। জন্তুবিলাকে আন কোনো নৃত্য-শৈলীৰ তুলনাত অধিক বাস্তৱানুগ ধৰণে চাৰিওটা হাত-ভৰিৰে চুচৰি যায়, চৰাইবোৰে দোপ দিয়ে আৰু জঁপিয়ায়। শৰীৰৰ সকলোবোৰ অংশই ব্যৱহৃত হয়। বীৰ আৰু দেৱতাসকলে গা অংশ পোন কৰি থিয় হয় আৰু কোণাকুনিকৈ দীঘলীয়া দীঘলীয়া খোজ দিয়ে, অসুৰবিলাক জঠৰ আৰু উদ্ধত হৈ থাকে।

চিকাৰীবিলাকে চিকাৰ ধৰিবলৈ বেঁকা-বেঁকিকৈ আৰু হাতত সাৰে ভৰিত সাৰে খোজ কাঢ়ে। আন দুবিধ ছৌৰ লগত মিল থকা কিছুমান চলনো বিচাৰি উলিয়াব পাৰি। আঁঠুৰে খোজকঢ়া, আঁঠুৰ ওপৰত পাক খোৱা চলনো আছে, যিটো আন ছৌত নাই কিন্তু যক্ষগানৰ 'মুণ্ডি' চলনত পোৱা যায়। ইয়াৰ উপৰিও, মাছৰ জাকি মৰা চলন, ৰাজহাঁহৰ উৰি যোৱা চলন, কাছৰ বগুৰা বোৱা চলন, আৰু ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ 'উস্কা' আৰু'ডুবা'ৰ লগত মিল থকা টৌ খেলা আৰু বুৰ মৰা চলন আছে। লগতে, অতি কমসংখ্যক হস্ত-মুদ্ৰা ব্যৱহৃত হয় ঃ অভিব্যক্তি প্ৰকাশিত হয় সম্পূৰ্ণ শৰীৰৰ চলনেৰে বা ভৰিৰ চলনেৰে। এই বৈশিষ্ট্যটোৱে তিনিওবিধ ছৌকে সাঙুৰি ৰাখে। 'গতি' বা পদক্ষেপ বিলাকৰ পৰাই বিশেষ বিশেষ চৰিত্ৰৰ লগত জড়িত চলনৰ একক বিলাকে গঢ় লয়। এইবিলাকৰ ভিতৰত আছে গণেশ, দুৰ্গা, শিৱ, পৰশুৰাম, হনুমান, অৰ্জুন আদিৰ বিশেষ বিশেষ চলন। কাৰ্যপ্ৰদৰ্শন কৰা চলনেৰে আৰু এটা শ্ৰেণী গঠিত হৈছে; আক্ৰমণ আৰু প্ৰতিৰক্ষাৰ চলনো ভালেমান আছে। নাটকীয় চূড়ান্ত পৰিস্থিতিত এইবোৰ অতি সফলতাৰে প্ৰয়োগ কৰা হয়; যেনে, ৰাৱণৰ লগত ৰামৰ শেষ যুদ্ধ আৰু অভিমন্যুৰ শেষ যুদ্ধ আদিত। বহুতো পাক আৰু আৱৰ্তনো পোৱা যায়, আৰু দোপ আৰু জাঁপ হ'ল এই শৈলীৰ আটাইতকৈ চকুত লগা বৈশিষ্ট্য। এই নাট্য-শৈলীৰ এটা অনন্য বৈশিষ্ট্য হ'ল এনে এবিধ শ্বাসৰুদ্ধকাৰী দোপ আৰু জাঁপ য'ত অভিনেতাজনে আঁঠু লগাই মাটিত পৰেহি। শৰীৰৰ ওপৰৰ অংশৰ প্ৰয়োগ আৰু তলৰ অঙ্গসমূহৰ দ্বাৰা হোৱা ভাব-প্ৰকাশ আমি ময়ূৰভঞ্জ ছৌত দেখা শৈলীতকৈ এই শৈলীত তেনেই বেলেগ। ময়ূৰভঞ্জ ছৌৱে গতিময় চলন্ত ভাব-প্ৰকাশৰ কাৰণে ভৰিৰ প্ৰসাৰণ আৰু সাৰ্থক আঁঠুৰ ভাজৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে, কিন্তু পুৰুলিয়া ছৌৱে গতিময়তাৰ ভাব সৃষ্টি কৰাৰ বাবে সম্প্ৰসাৰিত আঁঠুৰ স্থিতি, 'চৌকা', আৰু শূন্যত মৰা ওখ জাঁপ আৰু দোপ প্ৰয়োগ কৰে। আধা-আধি পোহৰত মুকুটবোৰৰ ৰাংপতাৰ জলমলনিৰ মাজত এই আটাইবোৰ লগ লাগি এখন অন্য জগতৰ পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰে। মুখাৰ জিলমিলনি আৰু মুকুটৰ চিকমিকনি হ'ল পোছাকৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত-ধৰ্মী ঃ পোছাকবোৰ প্ৰায়ে ডাল-পাতৰ লগ লাগে গৈ। প্ৰায়ে যেন মুখাখন শূন্যৰ কোনোবা অদৃশ্য ঠাইৰ পৰা ওলাইছে, এনে ধাৰণা হয়।

হাত বা মুখ বা ডিঙিৰ কেইটামান অতি ক্ষুদ্ৰ চলন আছে; তথাপিও দুটা এনে চলন আছে যি কেইটাৰ সুকুমাৰ গুণ আছে, আৰু দোপ আৰু জাঁপে সৃষ্টি কৰা সাধাৰণ আৱেশত এইবোৰে যেন ঔজ্জ্বল্য দান কৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে, মূৰৰ এটা চলন আছে যিটো সংযত আৰু সূক্ষ্ম; এইটো হ'ল ডিঙি আৰু মূৰৰ পাৰ্শ্ব চলন য'ত শৰীৰৰ অন্যান্য অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গ ইচ্ছাকৃতভাৱে স্থিৰ আৰু প্ৰায় জঠৰ হৈ থাকে। নৰ্তক-অভিনেতাই শৰীৰৰ বাকী অংশ যেন গোট মৰাই সম্পূৰ্ণ সুস্থিৰ কৰি ৰাখে; আৰু অকল মূৰ আৰু ডিঙিৰ বিশেষ চলনটো অতি সাৰ্থকভৱে কৰুণ ৰস আৰু নিস্তব্ধতাৰ মুহূৰ্ত সৃষ্টি কৰাত প্ৰয়োগ কৰা হয়। প্ৰকৃততে অকল এই চলনটোৰ কাৰণেই পণ্ডিত আৰু কলা-সমালোচকসকলে পুৰুলিয়া ছৌ আৰু বলি দ্বীপৰ নৃত্যৰ মাজত সাদৃশ্য সাব্যস্ত কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। এইটো অৱশ্যে কিছু জোৰকৈ টানি অনা কথা, কাৰণ এই দুই নৃত্যপৰম্পৰাৰ মাজত আন উমৈহতীয়া বৈশিষ্ট্য প্ৰায় একেবাৰেই নাই। মূৰৰ এই চলনটোৰ দৰে একেধৰণে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ আন এটা চলন আছে, সি হ'ল কান্ধ দুখনৰ চলন। ইয়াতো অতি আয়ত্তাধীন ধৰণৰ জোকাৰণি তোলা হয়— কান্ধৰ হাড়ৰ বৰ্তুল কব্জাসদৃশ সন্ধিক প্ৰকাশক্ষম কৰি। মাজে মাজে বুকুখনো ব্যৱহাৰ কৰা হয় ঃ ইয়াত গা-অংশ ঠৰঙা আৰু পোন কৈ ৰখাৰ সলনি ঘনে-পতি অগা-পিছা চলন দিয়া হয়, যাৰ দ্বাৰা অস্থিৰতাৰ আৱেগ ব্যক্ত হয়। চলনটো অস্থি-পঞ্জৰৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বুকুলৈকে চলাই নিয়া হয়। এই আটাইবোৰ চলন পুৰুলিয়া ছৌৰ স্বকীয় বস্তু আৰু ভাৰতৰ আন আন নৃত্য-ৰীতিত এইবোৰৰ অনুপস্থিত। ময়ূৰভঞ্জ আৰু

চেৰাইকেল্লা ছৌৱে গভীৰ উশাহ লৈ গা-খিনিক এটা স্ক্ৰুৰ নিচিনাকৈ ব্যৱহাৰ কৰি বুকু আৰু গাৰ এটা চলন প্ৰয়োগ কৰে। ইয়াৰ ফল হয় গৈ আধুনিক নৃত্যৰ (মাৰ্থা গ্ৰাহাম পদ্ধতিৰ) সঙ্কোচন আৰু সম্প্ৰসাৰণৰ অতি ওচৰ-চপা। পুৰুলিয়া ছৌত এইবোৰ একো নাই। তাৰ সলনি ইয়াৰ আটাইবোৰ চলন হ'ল জোকাৰ মৰা, কঁপনি তোলা আৰু কুণীয়াকৈ অহা-যোৱা কৰা ধৰণৰ।

মুখাবোৰেৰে লাভ কৰা স্বকীয়তাৰ উল্লেখ নকৰাকৈ এই শৈলীৰ কোনো বিৱৰণ সম্পূৰ্ণ হ'ব নোৱাৰে। আগতে উল্লেখ কৰাৰ দৰে, চেৰাইকেল্লা ছৌ আৰু পুৰুলিয়া' ছৌ উভয়েই মুখা ব্যৱহাৰ কৰে। পিছে ময়ূৰভঞ্জ ছৌ মুখাবিহীন নৃত্য-নাট্য। অৱশ্যে এই দুই বিভিন্ন ৰীতিৰ মুখা সজা কৌশল, সেইবোৰ পিন্ধাৰ ধৰণ আৰু সেইবোৰ ব্যৱহাৰ কৰা চৰিত্ৰৰ প্ৰকাৰ সম্পূৰ্ণ সুকীয়া। চেৰাইকেল্লাৰ মুখাবোৰ নিমজ, ৰূপাৰোপিত, ভব্য আৰু তাত এনেধৰণৰ এক ধৰণৰ পৰিমাৰ্জনা আছে যি সম্ভৱতঃ নৃত্য-শৈলীটো বৰ্ধিত হোৱা আৰ্থ-সামাজিক পৰিমণ্ডলৰ পৰিচয় বহন কৰে। মুখমণ্ডলত কোনো আঁক বা বলিৰেখা নাথাকে; মাত্ৰ এডাল নিমজ বৰ্ণময় ৰূপৰেখা অঙ্কিত থাকে। চকুবোৰ হয় অভিব্যক্তিপূৰ্ণ কিন্তু কেতিয়াও বাস্তৱসম্মত ভাৱে আঁকা নহয়। অন্যান্য অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰ ক্ষেত্ৰতো একেটা কথাই খাটে। পেষ্টেল জাতীয় বৰ্ণৰ (pastel shades) ব্যৱহাৰৰ পৰাই বৰ্ণ-প্ৰতীক সুস্পষ্ট হয়।

পুৰুলিয়া ছৌত আমি একেবাৰে চৰিত্ৰৰ সম্পূৰ্ণ ভিন্ন আৱয়ৱিক প্ৰয়োগ প্ৰত্যক্ষ কৰোঁ। এইবোৰ হ'ল প্ৰাণৱন্ত জীৱ; এইবোৰত কেতিয়াবা থাকে প্ৰাকৃত পৌৰুষ য'ত গীতিময়তা বা আপাত-সূক্ষ্মতা নাই মুখাবোৰ পিন্ধা হয় মুখত আঁট খাই ধৰাকৈ। সেইবোৰ অতি বৃহৎ নহয়, বৰং কিছু সৰু যেনেই লাগে; কিন্তু গোঁফ, দাঁত, চুলি, থুতৰিৰ ৰেখা, কপালৰ ৰেখা আদিক লৈ ভয়াবহতাৰ পিনৰ পৰা সেইবোৰ আচৰিত ধৰণে বাস্তৱধৰ্মী। ৰাৱণৰ মুখাখন সজা হয় দহোটা মূৰ আনুভূমিক ভাৱে সজাই। এই ধৰণৰ মুখা এখন মুখত লৈ আৰু মূৰত তাতোকৈ গধুৰ মুকুটটোৰে সৈতে জাঁপ আৰু দোপ দিবৰ বাবে অভিনেতাজনৰ অৱশ্যে বিৰাট শক্তি আৰু ভাৰসাম্যৰ আৱশ্যক হয়। একেধৰণে, কুম্ভকৰ্ণৰ মুখাখন প্ৰচুৰ চুলি, বিকটোৱা মুখ আৰু দাড়িৰে সৈতে সঁচাকৈ দৈত্যসুলভ, অশালীন। যদিও মহীশূৰ পৰম্পৰাৰ যক্ষগানৰ দৈত্য বা 'ভূত'ৰ অঙ্গ-সজ্জা সমানে ভয়ঙ্কৰ, পুৰুলিয়াৰ মুখাবিলাকৰ এনে কিবা এটা আছে যি প্ৰায় আদ্যসৃষ্টিৰ ধৰণৰ। স্বাভাৱিকতে ৰাম, অৰ্জুন আৰু কৃষ্ণৰ মুখাবোৰ সৌম্য আৰু শান্ত। ৰাম, কৃষ্ণ আৰু অৰ্জুন সকলোকে উজ্জ্বল নীলা ৰঙত দেখিবলৈ পোৱা যায়। এইখিনিতে দক্ষিণ ভাৰতত আৰু পূব ভাৰতত, বিশেষকৈ পুৰুলিয়া ছৌত ব্যৱহৃত বৰ্ণ-প্ৰতীকৰ ভিতৰত স্পষ্ট প্ৰভেদ আছে। মনত পেলাব পাৰি যে দক্ষিণত প্ৰায় সকলো ধৰণৰ নৃত্য-ধাৰাতে নীলা বা 'পচ্চাই' ৰং ডা-ডাঙৰীয়া বা 'ধীৰোদাত্ত' নায়কসকলৰ লগত জড়িত। খুব সম্ভৱ, বিষ্ণুৰ ৰং নীলা— এই অন্তৰ্নিহিত ধাৰণাৰ কাৰণেই ইয়াত নীলাই হৈছে গৈ মৌলিক বৰ্ণ। শিৱই এখন বগা মুখা পিন্ধে। তেওঁৰ বাস্তৱ-ধৰ্মী পাক খোৱা চুলিৰ কোচা এটা আছে, তাতোকৈ বাস্তৱ-ধৰ্মী সৰ্পকুণ্ডলী আছে আৰু তেওঁৰ একমাত্ৰ পৰিধান হ'ল মৃগচৰ্ম। লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথা যে, যদিও ভাৰতৰ বিভিন্ন অংশত দেৱ-দেৱী, দৈত্য আৰু দেৱতা, নায়ক আৰু যোদ্ধাসকল একেই, সেইসকলৰ উপস্থাপনে বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ আঞ্চলিক ব্যাখ্যা আগবঢ়ায় এনে একোটা 'জগৎ-চিন্তা'ৰ (world view) যি সমমূলীয় কিন্তু সমৰূপ নহয়। অন্যান্য সকলো নৃত্য-নাট্যৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো স্ত্ৰী-চৰিত্ৰসমূহ স্বাভাৱিকভাৱে উপস্থাপিত হয় আৰু কেতিয়াবা সেইবিলাকে অকল অঙ্গ-সজ্জাহে ব্যৱহাৰ কৰে, আৰু মুখা নিপিন্ধে। এই বিলাকত চৰিত্ৰ-প্ৰকাৰ হিচাপে কথাকলিৰ দৰে একে প্ৰথাকে অনুসৰণ কৰা হয়।

পুৰুলিয়াৰ প্ৰায় অনন্য বৈশিষ্ট্য হ'ল একশ্ৰেণীৰ মুখা : এইবোৰ চৰাই আৰু জন্তুৰ মুখা। ভাৰতৰ প্ৰায় সকলো নৃত্য-নাট্য ৰীতিত পশু-পক্ষী বা মনুষ্যাকৃতি দেৱতাৰ মুখাবোৰ মুখ বা মূৰৰ ভিতৰত

সীমিত থাকে। পুৰুলিয়া ছৌত পিছে চৰাই আৰু জন্তুবোৰক শৰীৰটো সম্পূৰ্ণৰূপে মুখাৰে আবৰাকৈ দেখুওৱা হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে আছে বৰাহ অৱতাৰ। তেওঁ অকল মুখখনত বৰাহৰ মুখা পিন্ধি নোলায় কিন্তু তাৰ সলনি থাকে পিঠিত বৰাহৰ ছালেৰে সৈতে চাৰিওখন হাত-ভৰিৰে খোজ-কঢ়া এজন নৃত্যশিল্পী। অন্যান্য পৌৰাণিক জন্তু, বিশেষকৈ সৰ্প, কূৰ্ম আদিক এনেকুৱা চৰিত্ৰৰ দ্বাৰা উপস্থাপন কৰোৱা হয় যিবিলাকে অকল চাৰিখন হাত-ভৰিৰে খোজকঢ়াই নহয়, আৱশ্যক হ'লে পেটেৰে চুচৰি যায়। পক্ষীবিলাকক দেখুওৱা হয় এজোৰ ডেউকা, এটা মূৰ আৰু মুখৰ মুখা, আৰু এনে এটা সাজেৰে যিটোৱে গা অংশৰ ৰূপদান কৰে। এইটো দিশত পুৰুলিয়া ছৌৱে এনে এক পৰম্পৰা ৰক্ষা কৰিছে যিটো ভাৰতৰ অন্যান্য অংশত মৃত হৈছে যেন লাগে। 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ই 'লোকধৰ্মী' পৰম্পৰাসমূহত মুখা আৰু ছালৰ সহায়েৰে পশু-পক্ষীৰ উপস্থাপনৰ বিষয়ে সম্পূৰ্ণ এটা অধ্যায় নিয়োজিত কৰিছে। আজি আমি যিটো দেখা পাওঁ সেয়া সম্ভৱতঃ ভৰতৰ দ্বাৰা উল্লিখিত পৰম্পৰাৰেই পুনৰাবৃত্তি।

অৱস্থান, প্ৰৱেশ আৰু পদক্ষেপত থকাৰ নিচিনাকৈ অভিনেতাসকলে পিন্ধা মুখা আৰু মুকুট বিলাকৰ ক্ষেত্ৰতো একপ্ৰকাৰ ৰূপাৰোপ আৰু ঢং পৰিলক্ষিত হয়। চেৰাইকেল্লা ছৌত বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ মুখা আৰু বহুতো চৰিত্ৰ-নমুনা আছে কিন্তু বিৰাট-মুকুট বা শিৰোভূষণ নাই। পুৰুলিয়া ছৌত বিভিন্ন চৰিত্ৰই বিভিন্ন ধৰণৰ মুকুট পিন্ধে। যদিও এইবোৰত যক্ষগান আৰু কথাকলিৰ 'মুড্ডি'ৰ সূক্ষ্মতা আৰু জটিলতা নাই, এইবোৰৰ নিজস্ব বৈচিত্ৰ্য আৰু সূক্ষ্মতা আছে। এটা মৌলিক গাঁথনিৰ ওপৰত বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ বাবে বিভিন্ন নক্সাৰ কৃত্ৰিম ৰাংপতা, মণি-মুক্তা, ফিটা আৰু অন্যান্য বস্তু লগাই দিয়া হয়। আমি আগতে উল্লেখ কৰা কম্পনযুক্ত চলনবোৰৰ লগত আধা-পোহৰত এইবোৰ ব্যৱহাৰ হ'লে ছাঁ-পোহৰৰ এক অদ্ভুত পৰিৱেশৰ সৃষ্টি হয় আৰু অভিনেতাই অৱধাৰিতভাৱে তাক উচ্চস্তৰৰ নাটকীয় উদ্দেশ্যত ব্যৱহাৰ কৰে। আমি ইতিমধ্যে শ্ৰেণী-বিন্যাসটোৰ কথা কৈছোঁ— ভূমিজ আৰু মুৰাসকলৰ কথা, যিসকলে পুৰুলিয়া ছৌ অনুষ্ঠিত কৰে, আৰু ডোমসকলৰ কথা, যিসকল বংশানুক্ৰমিক সঙ্গীত-শিল্পী। পুৰুলিয়াৰ মুখা-সাজোঁতা সকলো বাগমুণ্ডি গাঁৱৰ ওচৰৰ এক অতি বিশেষ সম্প্ৰদায়ৰ লোক, গাওঁখনৰ নাম চোৰদিয়া বা চোৰদা। এই গাৱঁত বাস কৰা বহুতো সম্প্ৰদায় আছে, কিন্তু তাৰ ভিতৰত এটা সম্প্ৰদায় হ'ল মুখা সজাত বিশেষভাৱে পাৰ্গত আৰু প্ৰকৃতপক্ষে অকল তেওঁলোকেহে আজি পুৰুলিয়া মুখাবোৰ সাজি আছে। মানুহে এই সম্প্ৰদায়টোক মুৰা সম্প্ৰদায়টোৰ লগত (য'ৰ পৰা নাচৰ উস্তাদসকল আহে) যুক্ত কৰিব খোজে। কিন্তু অধিক মনোযোগেৰে চালে ওলাই পৰে যে এই মুখা-সজা সম্প্ৰদায়টোক পৰম্পৰাগত মুখা-নিৰ্মাতা 'গম্ভীৰ মুৰা'সকলৰ পৰা স্পষ্টকৈ পৃথক কৰিবই লাগিব। গম্ভীৰ মুৰাসকল পৰম্পৰাগত উস্তাদ। চোৰদিয়াৰ মুখা-নিৰ্মাতাসকল 'গ্ৰাম-দেৱতা'ৰ মূৰ্তিবিলাকৰো নিৰ্মাতা, আৰু আজি-কালি তেওঁলোক ব্যস্ত থাকে অকল পুৰুলিয়া ছৌৰ সময়ত, অৰ্থাৎ বহাগ মাহত অথবা দুৰ্গা পূজাৰ সময়ত। এই পূজাটো এই অঞ্চলত গৃহীত হৈছে। মুখাবিলাকে চেৰাইকেল্লা ছৌৰ নিচিনাকৈ কাঠেৰে সজা নহয়। সেইবোৰ সজা হয় স্থানীয় জুৰিৰ পৰা গোটোৱা মাটি, ফটাকানি আৰু কাগজেৰে। মাটিত এটা মোটামুটি আৰ্হি সাজি লোৱা হয়। ইয়াক 'মাটি-গড়া' বোলা হয়। এই মোটামুটি আৰ্হিটোৰ ওপৰত প্ৰচুৰ কাগজ আঠাৰে লগাই দিয়া হয় আৰু তাক বৰ্ণনামূলক 'কাগজ-চীথনা' আখ্যা দিয়া হয়। য'তেই প্ৰয়োজন ত'তেই কাপোৰৰ টুকুৰা লগাই দিয়া হয়, আৰু প্ৰক্ৰিয়াৰো এটা ঘৰুৱা নাম আছে— 'কাপড় সেটানো'। আৰ্হিটো শেষ হোৱাৰ পিছত গোটেই মুখাখন কাঠৰ হাতুৰিৰে পিটি নিমজ কৰা হয়। একেবাৰে শেষত আলঙ্কাৰিক অংশ, চকুৰ বিন্ধা, নাকৰ বিন্ধা আদি দিয়া হয়। যিসকল লোকে মুখাবোৰ সাজে তেওঁলোকে মুকুটবোৰো সাজে। পিছে মতা মানুহতকৈ তিৰোতা মানুহেহে সৰহকৈ এইবোৰৰ ৰূপ দিয়ে।

পুৰুলিয়া ছৌৰ সাজ-পাৰে কালৰ বিভিন্ন মুহূৰ্তৰ সহ-অৱস্থানৰ আন এক কাহিনী কয়। মুখা আৰু মুকুটবোৰে এনে এক আদিম উপাদানৰ ধাৰণাৰ সাঁচ বহুৱায় যি কালবিহীন আৰু তাৰিখবিহীন। সাজ-সজ্জা আৰু পোছাকে এনে সম্পৰ্কৰ কথা সূচায় যাৰ কাল-নিৰূপণ কৰিব পাৰি আৰু যাক চিহ্নিত কৰিব পাৰি। ছৌৰ চৰিত্ৰসমূহৰ গাৰ ওপৰৰ অংশৰ পোছাক বৰ্ণাঢ্যভাৱে অলংকৃত আৰু সেইবোৰে প্ৰায়ে ষোড়শ আৰু সপ্তদশ শতিকাৰ কাল-নিবদ্ধ পোছাকলৈ মনত পেলাই দিয়ে। দুখৰ বিষয়, এই কথাটো দক্ষিণ ভাৰতৰ কিছুমান নাট্য-ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰতো খাটে, বিশেষকৈ যক্ষগান আৰু মেলাতুৰ ভাগৱতমেলাৰ আধুনিক ৰূপবোৰত। এনে যেন লাগে যে পুৰুলিয়া ছৌ সপ্তদশ শতিকাৰ বা অষ্টাদশ শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ নৱাব আৰু ৰজাসকলে পিন্ধা পোছাকৰ দ্বাৰা গভীৰভাৱে প্ৰভাৱিত হৈছিল। আৰু সেইবোৰক নিজৰ উদ্দেশ্যত ব্যৱহাৰ কৰিছিল। দেৱতা আৰু অসুৰবিলাক ৰজা আৰু নৱাবৰ কায়দাত জকমকীয়া কাৰুকাৰ্য্যেৰে অলঙ্কৃত হৈ ওলায়। এইটো সীমিত থাকে গাৰ ওপৰৰ অংশৰ সাজ-পাৰত। গাৰ তলৰ অংশৰ পোছাকে আন এটা কাহিনী কয়। সৰহক্ষেত্ৰত তেওঁলোকে মাত্ৰ এটা ঠেক পায়জামা পিন্ধে। আচলতে আৰু শুদ্ধকৈ ক'বলৈ হ'লে, সেইবোৰ চেপা ঠেঙাহে। এই ঠেঙাবোৰৰ ওপৰত বহু আঁচ থকা নানা ৰকমৰ ফিতা মেৰিওৱা হৈছিল। সকলোখিনিলৈ পথৰা কলাফুল আৰু উৰুৰে সৈতে সৈন্য বা পুলিচৰ চিপাহী যেন দেখা হৈছিল। ফিতাৰ আঁচবোৰে এটা আৰ্হি, এনেকি একধৰণৰ প্ৰতীকধৰ্মিতা অনুসৰণ কৰে, দেৱতা আৰু নায়কসকলৰ আঁচ হয় সেউজীয়া আৰু হালধীয়া, অসুৰৰ ক'লা আৰু ৰঙা, আৰু বিশ্বামিত্ৰ, হনুমান আদি চৰিত্ৰৰ বাবে হয় বগা। দেখা যায় যে আপাতভাৱে বিসদৃশ উপাদানৰ এক অদ্ভুত সমাৱেশ ঘটে। তথাপিও এক স্বতন্ত্ৰ শৈলীৰ উদ্ভৱ হয়। পুৰুলিয়া ছৌত প্ৰথম চৰিত্ৰটো মঞ্চ প্ৰৱেশ কৰাৰ লগে লগে এই বৈশিষ্ট্যটোৱে চমক লগায়। ভাৰতৰ আন আন নৃত্য আৰু নৃত্য-নাট্য-ৰীতিতো একেধৰণৰ বিসদৃশ উপাদান মিলিত হৈছে।

এইদৰে পুৰুলিয়া ছৌৱে ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক নক্সাৰ ভিতৰত সাংস্কৃতিক আন্তঃক্ৰিয়া আৰু স্বকীয়তাৰ এটা তাৎপৰ্যপূৰ্ণ দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰে: নৃত্য-শৈলীটো এটা পিছপৰা বৰ্গৰ বস্তু। ইয়াৰ ভিতৰতে কৰ্ম-যোগ্যতা আৰু বৃত্তিৰ ভিত্তিত এটা শ্ৰেণীবিন্যাস আছে। পূৰ্বৰ মূৰ্তিহীন পূজাৰ ৰীতিও চলি আছে। তাৰ ওপৰত ভাৰতীয় সাহিত্যৰ—ৰামায়ণ, মহাভাৰত আৰু কিছুমান পুৰাণৰ— তৰপ পৰিছে। সময়ত এইবোৰ এই সম্প্ৰদায়বোৰৰ জীৱনৰ অঙ্গ হৈ পৰে যদিও আগৰ স্তৰবোৰ মছ খাই নাযায়। এই আন্তঃসম্পৰ্ক অতি সৰৱভাৱে প্ৰকট হয় নৃত্য আৰু সঙ্গীতৰ মাজেৰে। যদিও আগৰ প্ৰচলিত প্ৰথাসমূহ পালন কৰা হয়, বিষয়-বস্তুগত আধেয় সৰহখিনি নিৰ্ভৰ কৰে ৰামায়ণ মহাভাৰত আৰু পুৰাণৰ পৰম্পৰাসমূহৰ ওপৰত। চৰিত্ৰসমূহৰ উপস্থাপন আৰু চৰিত্ৰাঙ্কনৰ পদ্ধতিত অৱশ্যে পূৰ্বৰ বিশ্বাস আৰু উপলব্ধিৰ আৰু স্থানীয় সচেতনতাৰ পৰিষ্কাৰ চিহ্ন দেখা যায়। ৰাম আৰু ৰাৱণ, দুৰ্গা আৰু লক্ষ্মী, অভিমন্যু আৰু অৰ্জুনৰ চৰিত্ৰত গাঁৱৰ দেৱতাসকল আৰু তেওঁলোকৰ চৰিত্ৰসমূহ সোমাই পৰে। গঠনগত উপাদানৰ ফালৰ পৰা ঢোল-বাদক আৰু কণ্ঠ-শিল্পীক যিদৰে সংস্কৃত পৰম্পৰাৰ সূত্ৰধাৰৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি, সেইদৰে দক্ষিণ ভাৰতীয় ৰীতিসমূহত স্পষ্টভাৱে আৰু সন্দেহাতীতভাৱে বিদ্যমান সংস্কৃত নাটকৰ কটকটীয়া বিন্যাসৰ চিন ইয়াত সামান্যহে আছে, বা প্ৰায় নায়েই। অভিনয়-প্ৰাঙ্গনক বিভিন্ন ক্ষেত্ৰ আৰু স্থানত বিভাজন কৰাৰ ব্যৱস্থাও নাই। আন বহুতো নৃত্য-শৈলীৰ ক্ষেত্ৰত এইটো আছিল সংস্কৃত মঞ্চৰ 'কক্ষবিভাগ'ৰ (মাণ্ডলিক প্ৰয়োগ) পৰা গৃহীত। ইয়াত প্ৰাঙ্গনখন মুক্তভাৱে ব্যৱহৃত হয় আৰু মঞ্চৰ বিভিন্ন এলেকাক বিভিন্ন স্থানৰ লগত যুক্ত কৰাৰ কোনো প্ৰচেষ্টা কৰা নহয়। আকৌ পুৰুলিয়া আৰু চেৰাইকেল্লা ছৌত বিদূষকৰ অনুপস্থিতি অতি চকুত-লগা। বিদূষকে কুটিয়ট্টম্, যক্ষগান, আৰু ভাগৱতমেলাত অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰে। এইদৰে, এনে ধাৰণা

হয় যে পূব ভাৰতৰ এই নাট্য-ৰীতিবোৰ, অৰ্থাৎ তিনিও বিধ ছৌ, মাটিৰ মূলৰ লগ-লগা এনে কিছুমান সম্প্ৰদায়ৰ পৰা বিকশিত হৈছে যিবিলাক সম্ভৱতঃ সংস্কৃত পৰম্পৰাৰ উত্তৰাধিকাৰী নাছিল। দক্ষিণ ভাৰতৰ নাট্য-ৰীতিসমূহৰ ক্ষেত্ৰতো কথাটো তেনে যেন লাগে। কথাটোৰ অৰ্থ বুজা যায় এই কলা-ৰীতিসমূহ অনুশীলন কৰা সম্প্ৰদায়বোৰৰ কাৰণে, আৰু সম্ভৱতঃ এই কথাটোৰ কাৰণে যে তিনিওটা কলা-ৰীতি আজি-কালি সাহিত্যিক ৰচনাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰে, আৰু উড়িষ্যা, বিহাৰ আৰু বঙ্গত ১৫শ আৰু ১৮শ শতিকাৰ ভিতৰত যি যি সাহিত্যিক পৰম্পৰা প্ৰচলিত আছিল, এই ৰীতিকেইটা সেইবোৰৰ অন্তৰ্ভুক্ত নহয়। পূব অঞ্চলত সাহিত্যিক সৃষ্টিৰ পৰা অনুপ্ৰেৰণা আহৰণ কৰা স্বকীয় বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ নাট্য-দৃশ্যসম্ভাৰ আছিল যাত্ৰাসমূহ। যাত্ৰা বা সমদল-নাটক হ'ল আন এটা সমান্তৰাল ধাৰা যাৰ বিষয়ে আমি সুকীয়াকৈ আলোচনা কৰিম। এই যাত্ৰা আকৌ উড়িষ্যা, বিহাৰ, বঙ্গ, মণিপুৰ আৰু অসমৰ উমৈহতীয়া বস্তু।

তথাপিও তিনিওবিধ ছৌৰ নৃত্য-ভাষাতে 'মাৰ্গী'ৰ উপাদান সুস্পষ্ট। এইদৰে, সমাজতাত্ত্বিক স্থান আৰু কাব্যিক শব্দাৱলীৰ অনুপস্থিতিৰ কাৰণে এই নাট্য-ৰীতিবোৰ 'দেশী' হ'লেও, এইবোৰৰ বিশদ আচাৰ-অনুষ্ঠান, পৌৰাণিক আধেয়, সূক্ষ্ম নৃত্য-ভাষা, আৰু মুখাৰ ৰূপাৰোপিত গুণৰ কাৰণে এইবোৰ 'মাৰ্গী'ও। একেলগে এইবোৰৰ দ্বাৰা এটা বৃহৎ শ্ৰেণী গঠিত হৈছে।

অঙ্কীয়া নাট আৰু ভাওনা

মধ্যযুগৰ উত্তৰ আৰু পূব ভাৰতীয় সাহিত্য আৰু নাট্য-পৰম্পৰাৰে অসমে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ বৰঙণি আগবঢ়াইছে। অসমীয়া, অৱধী, মাৰাঠী, উড়িয়া আৰু বঙলা আদি ভাষাৰ উদ্ভৱৰ কালবোৰত অকল ভাষিক দিশতে নহয়, সাহিত্যিক বিষয়-বস্তু আৰু নাট্য-ৰূপ আৰু আধেয়ৰ দিশতো এইবোৰৰ ইটো-সিটোৰ ভিতৰত ভালেখিনি উমৈহতীয়া সম্পদ আছিল।

ৰামলীলা আৰু ৰাসলীলাৰ সন্দৰ্ভতো আমি একে ধৰণৰ প্ৰপঞ্চ এটা দেখিবলৈ পাম; সেয়া হ'ল এয়ে যে যদিও নাট্য-ৰীতিবোৰৰ ঘাইকৈ সম্প্ৰতি উত্তৰ প্ৰদেশ বুলি জনাজাত এলেকাত পয়োভৰ ঘটিছিল, তথাপি এইবোৰত অৱধ, বৃন্দাবন আৰু মথুৰাৰ বাহিৰৰ অঞ্চলৰ প্ৰভাৱৰ ফলশ্ৰুতিও কমখিনি নাছিল। আকৌ, যদিও এই ৰীতিবোৰ এটা স্তৰত মধ্যযুগীয়—আটাইবোৰ ষোড়শ আৰু সপ্তদশ শতিকাৰ বস্তু—এইবোৰৰ অনুপ্ৰেৰণাৰ উৎস আৰু আধেয়গত বিষয়-বস্তু প্ৰধানতঃ সংস্কৃত সাহিত্যৰ পৰা, বিশেষকৈ মহাকাব্য দুখন আৰু পুৰাণসমূহৰ পৰা গৃহীত।

অসমৰ নাট্য-কলাৰ, বিশেষকৈ 'সত্ৰ' অনুষ্ঠানক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত মঞ্চৰ ইতিহাসো এক সমান্তৰাল বিকাশ; ই সময় আৰু স্থান উভয়দিশতে সক্ৰিয় একে ধৰণৰ সাংস্কৃতিক প্ৰক্ৰিয়াৰ সম্ভেদ দিয়ে। যদিও সমসাময়িক অসমীয়া সঙ্গীত, নৃত্য, নাট্য আৰু মঞ্চৰ পৰম্পৰাৰ গুৰি ঘাইকৈ শঙ্কৰদেৱৰ পৰাভৱী ব্যক্তিত্বতেই বিচাৰি পাব পাৰি, তেওঁৰ পূৰ্বৰ কেই শতিকামানৰ আগতে আৰম্ভ হোৱা সাহিত্য আৰু কলা-পৰম্পৰাৰ লগত সেইবোৰৰ অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ সম্পৰ্ক আছে। আকৌ, যদিও অঙ্কীয়া নাট বা ভাওনা অসমৰ স্বকীয়তাপূৰ্ণ ৰীতি, তথাপি অকল চুবুৰীয়া বঙ্গ বা উড়িষ্যাৰ নাট্য-ৰীতিসমূহৰ লগতেই নহয়, বৃন্দাবন, মথুৰা আনকি অন্ধ্ৰৰ দৰে দূৰণিৰ ঠাইৰ নাট্য-ৰীতিসমূহৰ লগতো ইয়াৰ সাদৃশ্য আছে।

দক্ষিণত মালয়ালম, কন্নড়, তেলুগু আৰু তামিলৰ বিৱৰ্তন আৰু তাৰ ফলশ্ৰুতি স্বৰূপে হোৱা সেই অঞ্চলৰ নাট্য-ৰীতিসমূহৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত হোৱাৰ নিচিনাকৈ অসমীয়াৰ বিকাশেও বিভিন্ন সমলৰ সমন্বয়ৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰে; ইয়াৰ কিছুমান সমল অসমৰ বাহিৰৰ আৰু আন কিছুমান আঞ্চলিক আৰু থলুৱা। আকৌ, আন ঠাইত হোৱাৰ দৰে ইয়াতে সংস্কৃত নাট্য-পৰম্পৰা আৰু

স্বকীয়তাযুক্ত স্থানীয় ৰীতিৰ সংযুক্তি ঘটিছে। বহুধা গতিৰে সৈতে দুটা সমান্তৰাল ধাৰাই ইয়াত সহ-অৱস্থান কৰি থকা যেন লাগে।

অসমৰ বৈষ্ণৱ নাট্যৰ অনুধাৱন কৰিবলৈ হ'লে আমি ঠাইখনৰ সমৃদ্ধ আৰু বিচিত্ৰ ইতিহাসলৈ, অসমীয়া ভাষাৰ বিকাশলৈ, আৰু ভাৰতৰ আন আন অংশৰ সদৃশ ঘটনা-প্ৰৱাহৰ লগত এই অঞ্চলৰ নানান সম্পৰ্কলৈ চকু দিব লাগিব।

অসমৰ বুৰঞ্জী জটিল আৰু চিত্তাকৰ্ষক। শতিকাৰ পিছত শতিকা ধৰি ইটোৰ পিছত সিটোকৈ বিভিন্ন অঞ্চলৰ পৰা অহা সাংস্কৃতিক প্ৰভাৱৰ স্তৰ পৰিছে। কিছুমান খণ্ড দ্বীপ-সদৃশ হৈ আছে আৰু সেইবোৰৰ চন-তাৰিখ নিৰ্ণয় কৰিব পাৰি। আন কিছুমানত তৰপবোৰ ওপৰা-উপৰি হৈ নতুন আৰু নৱীন ঘটনা-প্ৰৱাহৰ জন্ম দিছে।

গাতে লাগি থকা মণিপুৰৰ নিচিনাকৈ ইয়াৰো জনসমষ্টি জনজাতীয়, গ্ৰামীণ আৰু নগৰবাসী লোকেৰে গঠিত। দেখাত পাহাৰী জনজাতিসমূহ ভৈয়ামৰ লোকৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হৈ থকা যেন লগা সত্ত্বেও সকলোৰে ভিতৰত আন্তঃক্ৰিয়া চলিছে। আকৌ, প্ৰাক্-বৈষ্ণৱ আৰু বৈষ্ণৱ সংস্কৃতিৰ ভিতৰত স্পষ্ট সীমা-নিৰ্ধাৰণ থকা সত্ত্বেও বহু ঠাইত ওপৰা-উপৰি হৈছে আৰু সংযোগৰ সূত্ৰ অব্যাহত আছে, ক'তো সম্পূৰ্ণ বিচ্ছেদ ঘটা নাই।

অতি পুৰণি কালৰে পৰা অসমখন বিভিন্ন প্ৰজাতিগত, জনগোষ্ঠীগত, ভাষাগত আৰু সংস্কৃতিগত উপাদনৰ মিলনভূমি হৈ আহিছে; এই উপাদানসমূহ অকল ভাৰতৰেই নহয়, এচিয়াৰ আন আন ঠাইৰ পৰাও আহিছে। ইয়াৰ আদিম অধিবাসীসকলক মহাকাব্য আৰু পুৰাণত উল্লিখিত নিষাদ আৰু কিৰাতসকল বুলি চিহ্নিত কৰা হৈছে। ঠায়ে ঠায়ে এওঁলোক ম্লেচ্ছ আৰু অসুৰ বুলিও বৰ্ণিত হৈছে। কামৰূপৰ বিষয়ে উল্লেখ থকা প্ৰাচীনতম শিলালিপি খন হ'ল পঞ্চম শতিকাৰ (সমুদ্ৰগুপ্তৰ এলাহাবাদ লিপি); আৰু দশম শতিকাৰ 'কালিকাপুৰাণ'ত প্ৰাগজ্যোতিষ বা কামৰূপ বোলা অঞ্চলটোৰ বিশদ বিৱৰণ পোৱা যায়। ভাষা আৰু লিপিৰ সাক্ষ্যৰ পৰা এনে সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পৰা যায় যে ইয়াৰ আদিতম অধিবাসীসকলে মনখ-মেৰ গোষ্ঠীৰ এবিধ ভাৰত-চীন ভাষা কৈছিল। কিছুমান পণ্ডিতৰ মতে খাচী আৰু চিনটেংসকল আদিতম অধিবাসীসকলৰ বংশধৰ। ইয়াৰ পিছত অঞ্চলটো ইটোৰ পিছত সিটোকৈ ব্ৰহ্মপুত্ৰ, চিন্দুইন আৰু ইৰাৱতীয়েদি অহা ভাৰত-চীনীয় লোকৰ আক্ৰমণৰ সন্মুখীন হয়। ইয়াৰে ভালেমান জনজাতিয়ে গাৰোপাহাৰ আৰু ত্ৰিপুৰাৰ পাহাৰসমূহ অধিকাৰ কৰে; কিছুমানে উত্তৰ কাছাৰৰ উচ্চভূমি পৰ্যন্ত পায়গৈ, কিন্তু এতিয়া খাচী আৰু জয়ন্তীয়া পাহাৰ বুলি জনাজাত এলেকাটো তেওঁলোকে পৰাভূত কৰা নাছিল তেওঁলোক নগা পাহাৰৰ সকলো ঠাইতে আৰু মণিপুৰৰো কিছু কিছু অংশত বিয়পি পৰে। অসমক গৃহভূমি কৰি লোৱা এই তিব্বত-বৰ্মী প্ৰজাতিসমূহৰ ভিতৰত আটাইতকৈ বৃহৎ আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ আছিল বড়ো জনজাতিটো। বৰ্তমানে এই জনজাতিটোৰ ভালেমান উপ-বিভাগ আছে, তাৰে ভিতৰত আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ দুটা হ'ল কছাৰী আৰু ডিমাছা। বড়োসকলে অসমৰ সংস্কৃতিত গভীৰ প্ৰভাৱ পেলাই গৈছে আৰু বহু নদী আৰু ঠাইৰ নাম বড়ো মূলৰ। কালক্ৰমত আহোম নামৰ এটা টাই বা শ্যান প্ৰজাতি ইউনানৰ পৰা ব্ৰহ্মদেশৰ মাজেৰে আহি উপস্থিত হয়।

একে সময়তে আৰ্যসকলো দেশখনৰ ভিতৰলৈ সোমাই আহে। ওপৰত উদ্ধৃত কৰা উল্লেখবোৰৰ পৰাই জনা যায় যে ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতৰ লেখকসকলৰ ওচৰত অসম পৰিচিত আছিল। পঞ্চম আৰু ষষ্ঠ শতিকাৰ লিপিৰ পৰা আমি বৈদিক বিদ্যা আৰু জ্ঞানৰ কাৰণে বিশেষ ভূমি দান দিয়াৰ কথাও জানিব পাৰোঁ।

অসমৰ আৰু বিশেষকৈ ব্ৰহ্মপুত্ৰ নদীৰ ভৌগোলিক অৱস্থানে অকল বেহা-বেপাৰৰ ক্ষেত্ৰতেই নহয়, সংস্কৃতিৰ ক্ষেত্ৰতো চলাচল আৰু আদান-প্ৰদানৰ সূচল কৰিছিল। এটা এটাকৈ অহা প্ৰতিটো লহৰে নতুন সমল লৈ আহিছিল, যিবোৰ কালক্ৰমত জীণ গৈছিল।

এই ঘটনা-প্ৰৱাহৰ পৰিণতি স্বৰূপেই সপ্তম শতিকাত অসমীয়া ভাষাৰ উদ্ভৱ হয়। পোনপটীয়াকৈ সংস্কৃতৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা সত্বেও ইয়াত মনখ-মেৰ, ভোট-চীন আৰু টাই বা শ্যান জনজাতিৰ নানান ধ্বনিতাত্ত্বিক আৰু ৰূপতাত্ত্বিক উপাদান সোমাই আছে। যিটো বহু-জাতিক পৰিমণ্ডলত ভাষাটোৱে বিকাশ লাভ কৰিছে, তাতেই ইয়াৰ ধ্বনিতাত্ত্বিক বৈশিষ্ট্যবোৰৰ ব্যাখ্যা বিচাৰি পোৱা যায়। ভাষাটোৰ ক্ষেত্ৰত যি কথা সঁচা, সাহিত্য আৰু অন্যান্য কলা, বিশেষকৈ পৰিৱেশ্য-কলাৰ ক্ষেত্ৰতো সেইকথা সঁচা।

কিছুমান ভাষাতত্ত্ববিদে মাগধীৰ প্ৰত্যক্ষ বংশধৰ বুলি ধৰি লৈ অসমীয়া ভাষাক প্ৰাচ্য লগত সংযুক্ত কৰিব খোজে। সঁচাকৈয়ে প্ৰাচ্য অপভ্ৰংশ হ'ল উড়িয়া, বঙলা আৰু অসমীয়াৰ উমৈহতীয়া জনক। ই আৰু এটা ভাষাৰ জন্ম দিয়ে যাৰ নাম 'দশভাষা' বা অকল 'ভাষা' ইয়াক কিছুমানে অৱধী, ব্ৰজ, ৰাজস্থানী, গুজৰাটী আৰু অন্যান্য ভাষাৰ পূৰ্বসূৰী বুলি ভাবে। ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলৰ নাট্য-ৰীতিৰ অধ্যয়নৰ বাবে এই বিভিন্ন ভাষাগত কাৰকবোৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু প্ৰাসঙ্গিক ভাষিক সাদৃশ্যই বহুসময়ত বিভিন্ন ভাৰতীয় অঞ্চলৰ ভিতৰত থকা চলাচলৰ সূত্ৰ দিয়ে আৰু নাট্য-মঞ্চ হৈছে এই আন্তঃ আঞ্চলিক যোগাযোগৰ এটা শক্তিশালী মাধ্যম।

এইদৰে, স্বকীয় সত্তা থকা সত্বেও অষ্টম শতিকা মানত অসমীয়া এটা বৃহত্তৰ ভাষা আৰু সাহিত্যৰ পৰিয়ালৰ সদস্য হৈ পৰিছিল। পৰিয়ালৰ অন্যান্য সদস্যবিলাকৰ লগত ইয়াৰ সাদৃশ্য আছিল সন্দেহাতীত। প্ৰকৃততে, এইটো কাৰণতেই কোনো বিশেষ অঞ্চলৰ বুৰঞ্জী লেখক আৰু সমালোচকসকলে প্ৰায়ে কলা-সৃষ্টিৰ কোনো কোনো বিশেষ ধাৰাৰ বাবে একান্তভাৱে নিজস্ব জন্মসূত্ৰ দাবী কৰে। এটা প্ৰাসঙ্গিক উদাহৰণ হ'ল অষ্টম আৰু দ্বাদশ শতিকাৰ ভিতৰত বৌদ্ধ সিদ্ধাচাৰ্য্যসকলে ৰচনা কৰা চৰ্য্যা আৰু দোহা নামেৰে খ্যাত গীত আৰু প্ৰবচনসমূহ অসমীয়া ভাষাৰ নে বঙালা ভাষাৰ তাকে লৈ বিবাদ। একেদৰে মীৰাবাইক আধুনিক হিন্দী আৰু গুজৰাটী উভয়ে দাবী কৰে। পৰিৱেশ্য-কলাসমূহৰ, বিশেষকৈ সাহিত্যিক ৰচনাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল কলাসমূহৰ সন্দৰ্ভত একেটা নমুনাকে দেখা যায়। আঞ্চলিক ভাষাবোৰে গঢ় লোৱাৰ সময়ত ৰচিত কিছুমান নাটকক বিশেষ বিশেষ ভাষাৰ প্ৰবক্তাই একান্তভাৱে কৰা দাবী মানি লোৱা এই বাবেই কেতিয়াবা টান হয়।

আগতে কোৱাৰ দৰে, বঙলা, উড়িয়া, মাৰাঠী আৰু ৰাজস্থানী ভাষাৰ লগত অসমীয়াৰ বহুতো উমৈহতীয়া বৈশিষ্ট্য আছে। আকৌ, বৈষ্ণৱ আন্দোলনে ইয়াৰে কিছুমান ঘটনা-প্ৰৱাহক এটা প্ৰায় সৰ্ব-ভাৰতীয় ৰূপ দিছিল ; ব্ৰজবুলি নামৰ কাব্যিক ভাষা এই আন্দোলনৰ মাধ্যম আছিল আৰু অসম, বঙ্গ, মিথিলা আৰু ব্ৰজৰ কবিসকলে এই ভাষাত লিখিছিল।

বহু বছৰ পিছৰ বস্তু হ'লেও অসমৰ অঙ্কীয়া নাটো সেই শ্ৰেণীৰ ৰচনাৰ ভিতৰত পৰে য'ত আছে আমি এই মাত্ৰ উল্লেখ কৰা অঞ্চল-নিৰপেক্ষ মাত্ৰা। যিমানেই বিস্ময়কৰ যেন নালাগক, সাম্প্ৰতিক গৱেষণাই হিন্দী নাটৰ গুৰি অসমীয়া অঙ্কীয়া নাট আৰু আন আন মঞ্চনাট্য ৰীতিত বিচাৰি পাইছে গৈ।

ত্ৰয়োদশ আৰু ষোড়শ শতিকাৰ মাজৰ কালছোৱা আছিল বিৰাট অস্থিৰতা আৰু হুলস্থুলৰ যুগ। এটাৰ পিছত এটা আক্ৰমণ আৰু যুদ্ধ-বিগ্ৰহে তেতিয়াৰ ৰাজ্যবিলাকৰ ভেটি কঁপাই তুলিছিল আৰু ফলত বহুতো পোৱালি ৰাজ্যৰ জন্ম হৈছিল। ৰাজনৈতিক ঘটনা-প্ৰৱাহ আৰু সি সৃষ্টি কৰা ধ্বংস-লীলা

সত্ত্বেও অসমীয়া সাহিত্যৰ আৰম্ভণি এই সময়ছোৱাতহে হয়। দুৰ্লভ নাৰায়ণৰ ৰাজসভাৰ কবি হৰিবৰ বিপ্ৰই মহাভাৰতৰ 'অশ্বমেধ পৰ্ব' অসমীয়াত পুনৰ সৃষ্টি কৰে আৰু তাৰ পিছত লিখে 'বব্রুবাহনৰ যুদ্ধ' আৰু 'লৱ-কুশৰ যুদ্ধ'। মূল সংস্কৃত বিষয়-বস্তুবোৰ কবিজনক নতুন সৃষ্টি কৰাৰ আৰু নতুন সমল সুমুওৱাৰ সুযোগ দিবৰ বাবে এক যাত্ৰাৰম্ভৰ ক্ষেত্ৰহে আছিল। ত্ৰয়োদশ শতিকাৰ হৰিবৰ বিপ্ৰৰ সমসাময়িক হেম সৰস্বতীয়ে তেওঁৰ 'প্ৰহলাদ-চৰিত্ৰ'খন ৰচনা কৰিবৰ বাবে মুক্তভাৱে 'বামণ পুৰাণ'ৰ পৰা সমল গ্ৰহণ কৰিছিল। তেওঁ অকল পুৰাণখনৰ পৰাই নহয়, থলুৱা কিম্বদন্তী আৰু লোক-কাহিনীৰ পৰাও উপাদান গ্ৰহণ কৰিছিল। তেওঁৰ পৰৱৰ্তী ৰচনা 'হৰ-গৌৰী সম্বাদ'তো একে প্ৰৱণতা দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইয়াৰ পিছৰ অন্যান্য কবি আৰু লেখকসকলৰ সৰহভাগেই প্ৰধান উৎস হিচাপে মহাভাৰতক ব্যৱহাৰ কৰিছিল।

কছাৰী ৰজা মহামাণিক্যই ভালেমান প্ৰাক্-বৈষ্ণৱ কবিৰ পৃষ্ঠপোষকতা কৰিছিল। তাৰ ভিতৰত ৰামায়ণৰ অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰোঁতা মাধৱ কন্দলী আছিল আটাইতকৈ লেখত লবলগীয়া। তেওঁ যদিও ভালেমান থলুৱা অভিব্যক্তি ব্যৱহাৰ কৰিছিল, তথাপি তেওঁৰ অব্যৱহিত পূৰ্বসূৰীসকলৰ তুলনাত আধেয়গত বিষয়-বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ অধিক ঘনিষ্ঠভাৱে মূল ৰামায়ণখন অনুসৰণ কৰিছিল। এইটো মন কৰিবলগীয়া কথা যে ৰামায়ণৰ এই চতুৰ্দ্দশ শতিকাৰ অনুবাদখন হিন্দী, বঙলা আৰু উড়িয়া অনুবাদ সমূহতকৈ প্ৰায় ডেৰশ বছৰৰ পূৰ্বৰ।

এই ৰচনাসমূহ পঢ়িলে সৰহভাগ লেখকৰ ওপৰত মহাকাব্য দুখনৰ গভীৰ প্ৰভাৱৰ কথা জানিব পাৰি, কিন্তু লগতে থলুৱা ৰহণ সনা এটা স্বকীয়তাপূৰ্ণ সাহিত্যিক ৰীতিৰ অস্তিত্বৰ বিষয়েও প্ৰত্যয় জন্মে। মাধৱ কন্দলী সম্ভৱতঃ কৃষ্ণ আৰু লগতে বিষ্ণুৰ আন আন অৱতাৰৰ ওপৰত ৰচিত 'দেৱজিৎ' নামৰ পুথিখনৰো ৰচক আছিল। ভালেমান দিন পিছত যেতিয়া শঙ্কৰদেৱৰ আবিৰ্ভাৱ হয়, তেওঁ মাধৱ কন্দলীৰ দ্বাৰা গভীৰভাৱে প্ৰভাৱিত হয় আৰু শঙ্কৰদেৱৰ নাটসমূহত কন্দলীৰ প্ৰতিধ্বনি শুনিবলৈ পোৱা যায়। পঞ্চদশ আৰু ষোড়শ শতিকাত আন আন কবি, লেখক আৰু নাট্যকাৰৰ প্ৰৱেশ ঘটে। এইসকলে অকল ৰামায়ণৰ পৰাই নহয়, স্থানীয় সংস্কৃতিত দৃঢ়মূল শক্তিশালী উপাদানো ব্যৱহাৰ কৰিছিল। এনেধৰণৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয়-বস্তু আছিল মনসা দেৱীক লৈ আৱৰ্তিত; আৰু সেয়ে এক বিশেষ ধৰণৰ কাহিনী-বৰ্ণনাত্মক কাব্যৰ জন্ম দিছিল। ৰামায়ণৰ পৰা সমল আহৰণ কৰি থকা সকলৰ ভিতৰত আছিল 'গীতি-ৰামায়ণ'ৰ ৰচয়িতা দুৰ্গাবৰ। তেতিয়াৰ পৰাই পদবিলাক গাই দিয়াৰ প্ৰথাটো প্ৰথমতে প্ৰৱৰ্তিত হ'ল। ভাৰতৰ অন্যান্য ঠাইত পুথিৰ পৰা পদ গাই দিয়াৰ ৰীতিটো গৃহীত হোৱাৰ সময়তে ইয়ালৈ এই নতুন ধৰণটো আহে।

ঐতিহাসিক আৰু সাহিত্যিক এই পটভূমিতহে আমি ষোড়শ শতিকাত শঙ্কৰদেৱৰ জ্যোতিষ্ক-সদৃশ উদয় আৰু সমাজ-সংস্কাৰক, কবি, সঙ্গীতজ্ঞ, নাট্যকাৰ আৰু নাট্য-পৰিচালক হিচাপে তেওঁৰ অনন্য অৱদানৰ বিষয়ে অনুধাৱন কৰিব লাগিব। পোৱালি ৰাজ্যসমূহ পুনৰ-সংগঠিত হৈ কোচ আৰু আহোম সকলৰ মাত্ৰ দুখন ৰাজ্য গঠিত হোৱাৰ সময়তে তেওঁৰ আবিৰ্ভাৱ ঘটে। বিশ্বসিংহ কোচসকলৰ মহান শাসনকৰ্তা আছিল আৰু তেওঁৰ পিছত ৰজা হয় তেওঁৰ যশস্বী পুত্ৰ, আকবৰৰ সমসাময়িক নৰনাৰায়ণৰ। আহোমসকলৰ ভিতৰতো গুৰুত্বপূৰ্ণ পৰিৱৰ্তন ঘটাৰ চিন দেখা গৈছিল। উদাহৰণস্বৰূপে, চুহুম্মুং নামৰ এজন আহোম ৰজাই হিন্দুধৰ্ম গ্ৰহণ কৰে আৰু স্বৰ্গনাৰায়ণ নাম লয়।

নানা দিশত অসমীয়া সমাজখনক নৱৰূপ দিয়াৰ গুৰিত আছিল ভূঞা বংশত জন্ম গ্ৰহণ কৰা শঙ্কৰদেৱ। তেওঁ সংসাৰ ত্যাগ নকৰিও দূৰ-দূৰণিলৈ ভ্ৰমণ কৰে, আন আন অঞ্চলৰ শিক্ষা আৰু সংস্কৃতি আত্মগত কৰে আৰু শেষত ঘৰলৈ ঘূৰি আহি বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ নতুন বাণী প্ৰচাৰ কৰে।

স্বাভাৱিকতে ইয়াৰ ফলত তান্ত্ৰিক আৰু বিভিন্ন ধৰণৰ শক্তি পূজাৰ কেন্দ্ৰ আৰু গোষ্ঠীসমূহ দুৰ্বল হৈ পৰে। প্ৰকৃততে, এয়া আছিল কামাখ্যা মন্দিৰ আৰু তাৰ চতুৰ্দিশে প্ৰচলিত ধৰ্ম-মত, অন্ধবিশ্বাস আৰু কৰ্ম-কাণ্ডমূলক প্ৰক্ৰিয়াসমূহৰ বিৰুদ্ধে স্পষ্ট আৰু দ্ব্যৰ্থহীন প্ৰতিবাদ।

সেই সময়ৰ সমাজ আৰু জীৱনৰ প্ৰতি পূৰ্ণভাৱে সচেতন আছিল বাবেই শঙ্কৰদেৱে অসমত এটা সাংস্কৃতিক নৱ-জাগৰণৰ সূচনা কৰিব পাৰিছিল। 'সত্ৰ' অনুষ্ঠানটো আছিল তেওঁৰ আন্দোলনৰ বাহন ঃ ই ধৰ্মীয়, সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক কৰ্মতৎপৰতাৰ বাবে স্থান আৰু পৰিৱেশৰ যোগান ধৰিছিল। এখন পূৰ্ণ পৰ্যায়ৰ সত্ৰত থাকে এটা নামঘৰ, এটা মণিকূট আৰু কিছুমান হাটী। নামঘৰটো হৈছে সমূহীয়া প্ৰাৰ্থনা-গৃহ, মণিকূটটো হ'ল সত্ৰৰ এমূৰে থকা গৰ্ভগৃহ, আৰু হাটীবোৰ ভকতসকলৰ বাবে সজা আৱাস-গৃহ।

নামঘৰে নাট্যাভিনয়ৰ বাবে স্থানৰ যোগান ধৰিছিল আৰু আজিও ধৰি আছে। ইয়াক প্ৰায়ে ভাওনা-ঘৰ বোলা হয়। যদিও নামঘৰ, মণিকূট আৰু হাটীসমূহৰ স্থাপত্যৰ বৈশিষ্ট্যবোৰ অসমৰ নিজস্ব, সেইবোৰ কেৱলৰ কুট্টিমলমৰ নিচিনাকৈ কটকটীয়া নিয়মেৰে পৰিকল্পিত আৰু এইবোৰৰ চালৰ আৰ্হি, ঢাপলিকা আৰু কামি-কুৱাবোৰ লগোৱাৰ পদ্ধতি একে ধৰণৰ। কেতিয়াবা বেৰ নোহোৱাকৈ অকল কেইটামান খুঁটাৰ ওপৰত এখন চাল তুলি একোটা বিশেষ মঞ্চ সজা হয় ঃ ইয়াক 'ৰভা' বোলা হয়। যদিও সত্ৰৰ স্থাপত্যৰ আৰ্হি শঙ্কৰদেৱে যোগোৱা হয় নে নহয় নিশ্চিতভাৱে জনা নাযায়, তথাপি এইটো স্পষ্ট যে অনুষ্ঠানটি তেৱেঁই গঢ় দিয়া আৰু তেওঁৰ নাটকবিলাক এই বিশেষ গৃহৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখিয়েই লিখা হৈছিল—এনে গৃহই সমূহীয়া উপাসনা-গৃহৰ লগতে মঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষাগৃহৰ দ্বৈত কাৰ্য সম্পাদন কৰে।

শঙ্কৰদেৱৰ পূৰ্বসূৰীসকলৰ কথা আমি আগতে কৈছোঁ। তেওঁ অৱশ্যে তেওঁলোকৰ ওচৰত আৰু মধ্যযুগৰ সংস্কৃত সাহিত্যৰ ওচৰতো ঋণী আছিল। ড° মহেশ্বৰ নেওগৰ দৰে অসমীয়া পণ্ডিতসকলে এইদৰে দৃঢ় মত পোষণ কৰে যে একাদশ-দ্বাদশ শতিকাৰ সংস্কৃত নাটকে তেওঁৰ ওপৰত দ সাঁচ বহুৱাইছিল। শ্ৰীৰামবিজয় আদি তেওঁৰ নাটসমূহৰ পৰা কৃষ্ণ মিশ্ৰ-ৰচিত 'প্ৰবোধচন্দ্ৰোদয়' আৰু হনুমৎ-ৰচিত 'মহানাটক'ৰ সৈতে তেওঁৰ পৰিচয়ৰ কথা ওলাই পৰে। এই নাটকবোৰৰ ভিতৰত বিষয়-বস্তুগত প্ৰতিধ্বনি আৰু নাট্যবিন্যাসগত সাদৃশ্য বহুত। পূৰ্বৰ সংস্কৃত নাটকৰ বিপৰীতে 'প্ৰবোধচন্দ্ৰোদয়' আৰু 'মহানাটক' উভয়তে সচৰাচৰ থকা অঙ্ক আৰু দৃশ্যৰ বিভাজন নাই। সেইবোৰৰ কাহিনীভাগ বিৰামহীনভাৱে পাঠ কৰি যাব পাৰি আৰু সেইদৰে উপস্থাপিত হোৱাটোক বিচৰা হৈছিল। এই নাটকবোৰত 'নান্দী' আৰু প্ৰস্তাৱনা অংশ দুটা অনুপস্থিত। শঙ্কৰদেৱে এই বিন্যাসগত বৈশিষ্ট্যবোৰৰ আৰ্হি লৈ তেওঁৰ নাটকবোৰ ৰচিছিল যেন লাগে। গীতৰূপে গোৱা বচনক সংযোগৰ প্ৰধান বাহন হিচাপে লৈ তেওঁ 'ৰামায়ণ-গীতি'ক অনুসৰণ কৰিছে। তেওঁ হয়তো ভাৰতৰ অন্যান্য অংশত আৰু অসমতো প্ৰচলিত সম্মেলক গায়নৰ প্ৰথাও সুমুৱাই দিছিল। যদিও পৰম্পৰাৰ পৰা শঙ্কৰদেৱে যে প্ৰচুৰ সমল গ্ৰহণ কৰিছিল সেই বিষয়ে সন্দেহ প্ৰকাশ কৰা হয়, তথাপিও এইদৰে ক'লে বোধ হয় অশুদ্ধ নহ'ব যে তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ প্ৰশস্ততাৰে অঙ্কীয়া-নাট আৰু তাৰ নাট্য-দৃশ্য-সম্ভাৰ স্বৰূপে ভাওনাত কিবা এটা নতুন সৃষ্টি কৰাৰ মানসেৰে সকলো সমসাময়িক কলা-ৰীতিৰ প্ৰতি তেওঁ চকু দিছিল। 'ঢুলীয়া' আছিল অসমৰ ঢোল-বাদন-সমৃদ্ধ বিশিষ্ট ধৰণৰ সমূহীয়া-গায়ন-ৰীতি। 'ভাৱৰীয়া' আছিল একক আৰু সমূহীয়া শিল্পীৰে সৈতে থলুৱা কাহিনী-গীতৰ ৰীতি। এই ওজা-পালি আদি ৰীতিবোৰৰ উপৰিও আছিল সেই সময়ৰ সমাজৰ যাত্ৰা আৰু পুতলা-নাটৰ পৰম্পৰা। নাটকীয়া কাৰ্যৰ অৱিৰত প্ৰৱাহৰ প্ৰথাটো যাত্ৰাৰ পৰা অহা হ'ব পাৰে, আৰু এই ৰীতিৰ লগত শঙ্কৰদেৱৰ পৰিচয়

থকা বুলি এই কথাৰ পৰা বুজিব পাৰি যে শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ কিছুমান নাটকক, বিশেষকৈ 'কালিয়দমন'ক যাত্ৰা আখ্যা দিছে। অন্যান্য উপাদান, যেনে, আৰম্ভণিৰ দীঘলীয়া খোল-বাদন, 'ঢুলীয়া'ৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হ'ব পাৰে।

এই সাহিত্যিক উৎস আৰু নাট্যৰূপসমূহে শঙ্কৰদেৱৰ বিশিষ্ট নাট্যবিন্যাসত হয়তো অৰিহণা যোগাইছিল। পিছে চিন্তা আৰু আধেয়ৰ দিশত মথুৰাৰ ৰাস-লীলাৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো আকৌ প্ৰধান অনুপ্ৰেৰণা আছিল 'ভাগৱত পুৰাণ'খন। তেওঁ অকল এই বিশাল পুৰাণখনৰ ভালেমান অধ্যায়, বিশেষকৈ ১ম, ২য়, ৩য়, ৬ষ্ঠ, ৭ম, ৯ম, ১০ম, আৰু ১২শ অধ্যায়, ভাঙনি কৰাৰ কাম হাতত লৈছিল এনে নহয়, তেওঁৰ শিষ্যসকলৰ হতুৱাই অন্যান্য অংশৰ ভাঙনি কৰাইছিল। এখন (অৰ্থাৎ শ্ৰীৰামবিজয়) নাটৰ বাহিৰে তেওঁৰ আন সকলো নাটৰ বিষয়-বস্তু ভাগৱত-পুৰাণৰ পৰা আহৃত। ৰুক্মিণী-হৰণ, পাৰিজাত-হৰণ, কালিয়-দমন আৰু বিপ্ৰপত্নীপ্ৰসাদ নাট (আৰু কীৰ্তন-ঘোষাৰ প্ৰহলাদ চৰিত্ৰ, গজেন্দ্ৰ-উপাখ্যান আদি কাব্যিক ৰচনা)— এই সকলোবোৰ সেই পুৰাণখনৰ ওপৰতে আধাৰিত। তেওঁৰ হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যানৰ বিষয়টো 'মাৰ্কেণ্ডয় পুৰাণ'ৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত। 'ভক্তিপ্ৰদীপ'খন 'গৰুড়পুৰাণ' আৰু 'অনাদিপাতন'খন 'বামণ পুৰাণৰ পৰা লোৱা। তেওঁৰ বিস্তৃত সাহিত্য-কৃতিৰ ভিতৰত বৰগীত বোলা গীতি-কবিতাসমূহ আৰু 'ভক্তি-ৰত্নাকৰ'ৰ দৰে তাত্ত্বিক ৰচনাও আছে। সেই যুগত 'ৰুক্মিণীহৰণ', 'পাৰিজাতহৰণ' আৰু 'কালিয়দমন' নাটসমূহৰ বিষয়-বস্তু সমগ্ৰ ভাৰততে জনপ্ৰিয় আছিল। ভাগৱতমেলা, যক্ষগান আৰু আন আন কিছুমান নাট্যৰীতিৰ আটায়ে এই কাহিনীবোৰ নাট্যমঞ্চৰ বাবে প্ৰয়োগ কৰে। আনহাতে বিষয়-বস্তুৰ দিশৰ পৰা 'কেলিগোপাল' বা 'বিপ্ৰপত্নীপ্ৰসাদ' নাটত ৰাসলীলাৰ জনপ্ৰিয় আখ্যানৰ লগতহে অধিক উমৈহতীয়া উপাদান আছে। প্ৰকৃততে, পুৰাণসমূহে আৰু তাত থকা বিষয়-বস্তুসমূহে সকলো কলাত্মক কৰ্মত, বিশেষকৈ পৰিৱেশ্য-কলাসমূহত, এক অন্তৰ্নিহিত ঐক্যৰ যোগান ধৰিছিল।

এই নাটকবোৰৰ বিষয়-বস্তুগত আধেয় একে হ'লেও আৰু একেবাৰে উৎসৰ পৰা আহৃত হ'লেও, উপস্থাপনা আৰু কলাসুলভ অভিব্যক্তিৰ দিশত এইবোৰ আছিল বিচিত্ৰ আৰু স্পষ্টভাৱে আঞ্চলিক বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ, য'ত থলুৱা আৰু ভূমিজাত ঘটনা-প্ৰৱাহে গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল। এই আৰ্হিটো সেই কালছোৱাত (মোটামুটিকৈ পঞ্চদশ, ষোড়শ শতিকা) সমগ্ৰ ভাৰতবৰ্ষতে প্ৰায় সৰ্বজনীন আছিল।

শঙ্কৰদেৱৰ অঙ্কীয়া নাটৰ দৰে নাট্য-ৰচনাই হওক, কীৰ্তনৰ সংগ্ৰহৰ দৰে গীতিময় ৰচনাই হওক বা বৰগীত বোলা কাব্যিক ৰচনাই হওক—এই সকলোবোৰে পৰিৱেশনযোগ্য সমলৰ যোগান ধৰিছিল। অঙ্কীয়া নাটবোৰ ৰচিত হৈছিল অসমীয়া আৰু মৈথিলী মিশ্ৰিত ব্ৰজবুলি ভাষাত। কিছু অঞ্চলগত ভাষিক প্ৰভেদৰে সৈতে এই ভাষা বঙ্গ, উড়িষ্যা আৰু বিহাৰতো প্ৰচলিত আছিল। এই ভাষাটোৱে বৃন্দাবনৰ লগত আৰু সেই সূত্ৰে ব্ৰজৰ ভাষাৰ লগত এক সংযোগৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল।

শঙ্কৰদেৱৰ নাটকসমূহো একে ধৰণেৰে সংস্কৃত আৰু স্থানীয় পৰম্পৰাৰ সমন্বয়ৰ উদাহৰণ। ইয়াত যিদৰে সূত্ৰধাৰ, নান্দী, পূৰ্বৰঙ্গ আদিৰ প্ৰথা কঠোৰভাৱে অনুসৃত হৈছে সেইদৰে নাট্য-বিন্যাসত নানান নৱৰূপায়ন আৰু অপসৰণো ঘটিছে। ইয়াৰ সামগ্ৰিক ফলশ্ৰুতি হ'ল এক নতুন নাট্য-ৰীতি যি আকৌ ভাগৱতমেলা, যক্ষগান আদিৰ সন্দৰ্ভত বিকশিত নাট্য-ৰীতিৰ সমগোত্ৰীয়। দেখাদেখিকৈ এই আঞ্চলিক নাট্য-ৰীতিবিলাকৰ অব্যৱহিত পূৰ্বসূৰী আছিল পৰৱৰ্তী যুগৰ সংস্কৃত নাটকৰ সঙ্গীতক আৰু উপৰূপক। গদ্যাংশৰ লগত গীতাংশ জুৰি দিয়া হৈছিল, আৰু পঞ্চম শতাব্দীৰ পৰা অষ্টম শতাব্দীৰ ভিতৰত ৰচিত সংস্কৃত নাটকসমূহৰ তুলনাত আবৃত্তি, গায়ন, আনুষঙ্গিক সঙ্গীত, নৃত্যচলন আৰু মূকাভিনয়ত

বহু বেছি মনোযোগ দিয়া হৈছিল। অৱশ্যে পুৰণি সংস্কৃত নাটকৰ ভিতৰতো সঙ্গীতৰ পূৰ্ণতৰ প্ৰয়োগৰ বীজ নিহিত আছিল। ৫ম শতাব্দীত 'চতুৰ্ভানি'য়ে তেওঁৰ 'উভয়াভিসাৰিকা' নামৰ গ্ৰন্থত কৰা 'সঙ্গীতক' নামৰ এক নাট্য-ৰীতিৰ উল্লেখৰ পৰাই ইয়াৰ সাক্ষ্য পোৱা যায়। হৰ্ষৰ সময়লৈ ই গৈ নাটকৰ এটা স্বীকৃত ৰীতি হৈ পৰিছিল। বাণৰ 'কাদম্বৰী'ত (৮ম শতাব্দী) ইয়াৰ প্ৰসঙ্গৰ উল্লেখেই এই কথাৰ প্ৰমাণ দিয়ে। দামোদৰগুপ্তৰ 'কুট্টনীমট্টম'ত (৯ম শতাব্দী) থকা হৰ্ষৰ 'ৰত্নাৱলী'ৰ পৰিৱেশনৰ বিৱৰণে আমাক নৃত্য আৰু সঙ্গীতৰ প্ৰাধান্যপূৰ্ণ ভূমিকাৰ বিষয়ে নিশ্চিত ধাৰণা দিয়ে। শেষত আছে ৰাজশেখৰৰ 'কৰ্পূৰমঞ্জৰী' য'ত 'সট্টক' নামৰ এটা বিশিষ্ট ৰীতি ইতিমধ্যে সুপ্ৰতিষ্ঠিত হৈছিল।

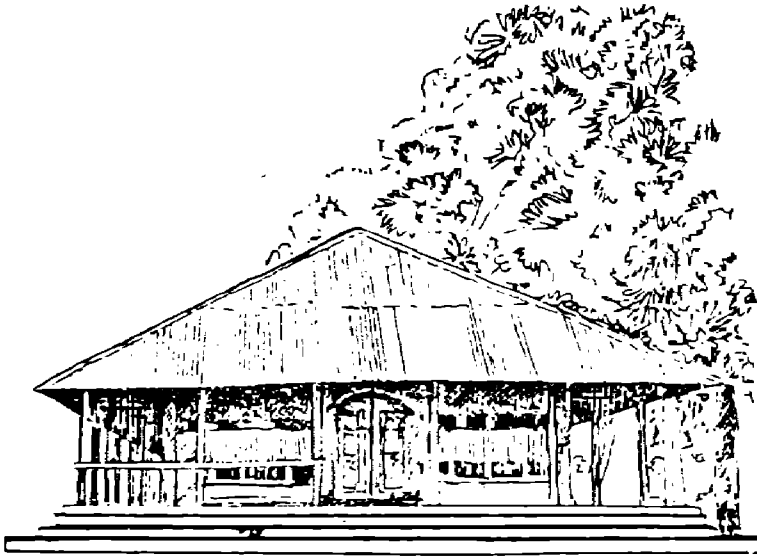
শঙ্কৰদেৱ আৰু তেওঁৰ শিষ্যসকলৰ নাটকবোৰে পিছৰ কালৰ সংস্কৃত নাটকৰ এই শিথিল গাঁথনিটো অনুসৰণ কৰিছিল। নাটকৰ বিন্যাসটো 'সন্ধি' বা জোৰাৰ নীতিসমূহৰ গাত সাঙুৰি দিয়াৰ প্ৰথাটো চলি আছিল। এই কলাগত পৰম্পৰাসমূহ সত্ৰ অনুষ্ঠানৰ দ্বাৰা লালিত-পালিত হৈছিল।

শঙ্কৰদেৱ আৰু তেওঁৰ প্ৰধান শিষ্য মাধৱদেৱে সত্ৰৰ প্ৰধান হিচাপে প্ৰতিষ্ঠিত হোৱাৰ আচাৰৰ অঙ্গ স্বৰূপে সত্ৰাধিকাৰজনে নাট লিখি পৰিৱেশন কৰোৱাটো প্ৰায় বাধ্যতামূলক কৰি দিছিল। অঙ্কীয়া আৰ্হিৰ নাট লিখা আৰু ভাওনা কৰাৰ পৰম্পৰাটো এইদৰে সত্ৰ আৰু নামঘৰবোৰৰ কাৰ্য-কলাপৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ হৈ পৰে। কীৰ্তন আৰু বৰগীত নামৰ ভক্তিমূলক গীত গোৱাটো যদিও জনপ্ৰিয় আছিল, ভাওনা-পৰিৱেশনো সমানে গুৰুত্বপূৰ্ণ আছিল। শঙ্কৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ পিছত আহিছিল বৈষ্ণৱ গুৰুসকলৰ এক দীঘলীয়া লানি আৰু তেওঁলোকৰ বহুতেই লেখত ল'বলগীয়া লেখক আৰু নাট্যকাৰ আছিল। কালঝাৰা সত্ৰৰ প্ৰতিষ্ঠাতা গোপাল আতা (১৫৪৭-১৬১১) আৰু ৰামানন্দ দ্বিজ পূৰ্বৰ আৰ্হিৰ ওপৰত আধাৰিত ভালেমান গীত আৰু নাটৰ ৰচয়িতা আছিল। আন আন সত্ৰাধিকাৰেও নাট লিখা আৰু পৰিচালনা কৰাটো চলাই আছিল। সাম্প্ৰতিক কালত অঙ্কীয়া নাট আৰু ভাওনাৰ বিকাশ আৰু ধাৰাবাহিক প্ৰচলনৰ ইতিহাস অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত নানান সত্ৰৰ প্ৰতিষ্ঠা আৰু প্ৰতিখন সত্ৰৰ দীৰ্ঘ উত্তৰাধিকাৰ-পৰম্পৰাৰ লগতে ঘনিষ্ঠভাৱে জড়িত। শঙ্কৰদেৱ আৰু তেওঁৰ অনুগামী মাধৱদেৱে এই সুদৃঢ় ভেটি বান্ধি থৈ নোযোৱা হ'লে ভাওনা অনুষ্ঠান জীয়াই থাকিলহেঁতেন নে নাই সন্দেহ। এনেয়ে, এই পৰম্পৰাটো ইতিমধ্যে ক্ষীণ হৈ আহিছে আৰু উপযুক্ত পৃষ্ঠপোষকতাৰ অভাৱত স্তিমিত হৈছে—অৱশ্যে তাৰে ভিতৰতে মূল্যৱান বস্তু ৰৈও গৈছে। কিছু উৎসাহ পালে এই পৰম্পৰাটোৱে ইয়াৰ জীৱনী শক্তি আৰু জনপ্ৰিয়তা ঘূৰাই পাব পাৰে।

সত্ৰৰ অধিকাৰসকল ব্ৰাহ্মণ আৰু অ-ব্ৰাহ্মণ উভয় গোষ্ঠীৰেই হয়। সেইবাবে কেৰলৰ কুটিয়ট্টম বা মেলাত্তুৰৰ ভাগৱতমেলাৰ নিচিনাকৈ এই ৰীতিটো সেই বাবে ব্ৰাহ্মণ্য নাট্য বুলি শ্ৰেণীবদ্ধ কৰিব নোৱাৰি। অভিনেতাসকল ভকত শ্ৰেণীৰ হ'ব পাৰে কিন্তু সত্ৰৰ বাসিন্দাৰ ভিতৰতেই সীমিত নাথাকে ঃ তেওঁলোক গাৱঁৰ যিকোনো সমাজৰ হ'ব পাৰে। ছৌ ৰীতিবোৰত এনেকুৱা ব্যৱস্থা নাই। বৈষ্ণৱ আন্দোলনে এটা গণতন্ত্ৰমুখী প্ৰভাৱ পেলাইছিল আৰু সেইটো সত্ৰসমূহৰ কাৰ্য-কলাপত আৰু ভাওনাৰ অনুষ্ঠানত ধৰা পৰে।

সমসাময়িক ভাওনা অনুষ্ঠান এটা অনুধাৱন কৰিবলৈ হ'লে এই ঐতিহাসিক আৰু সমাজতাত্ত্বিক পৰিপ্ৰেক্ষিতৰ প্ৰয়োজন। ইয়াক প্ৰায়ে এটা অপ্ৰধান লোক-ৰীতি বুলি অপব্যাখ্যা দিয়া হৈছে। দৰাচলতে সংস্কৃত আৰু অসমীয়া পৰম্পৰাগত দৃঢ়-মূল ইয়াৰ এটা সমৃদ্ধ আৰু জটিল পটভূমি আছে।

প্ৰকৃত অনুষ্ঠানটোলৈ আহিবলৈ হ'লে প্ৰথমতেই আহে নামঘৰটো বা ৰভাঘৰৰ (বিশেষভাৱে সজা মণ্ডপ) কথা। নামঘৰটো হ'ল বাঁহ আৰু ইকৰাৰ আঁতৰাব পৰা বেৰৰে সৈতে এটা আয়তাকাৰ

গৃহ। বহুসময়ত অঙ্কীয়া নাটৰ অনুষ্ঠানৰ পৰত বেৰবোৰ আঁতৰাই লোৱা হয়। নহ'লে, আমি আগতে উল্লেখ কৰাৰ দৰে এখন ৰভা বিশেষভাৱে সাজি লোৱা হয়। ৰভা (বা মণ্ডপ)খন তিনিশ ফুটমান দীঘল আৰু ষাঠি ফুটমান বহল হয়। উভয় ক্ষেত্ৰতে মজিয়াৰ এটা মূৰত থাকে 'থাপনা' বা সিংহাসন। থাপনা বা সিংহাসনত পৱিত্ৰ দ্ৰব্য ৰখা হয় আৰু সেইবোৰ ৰঙচঙীয়া কাপোৰেৰে ঢাকি থোৱা হয়। সমস্ত ৰভাখন কাঠৰ খুটাই ধৰি ৰাখে আৰু তাত টিন আৰু খেৰৰ কেইবা খলপীয়া চাল থাকে। অনুষ্ঠানৰ আগতে কাঠৰ খুটাবোৰ ফুলাম কাপোৰেৰে সজোৱা হয়। যদিও এই গৃহনিৰ্মাণত কেৰলৰ কুটম্বলমৰ জটিলতাখিনি নাই তথাপি ই একেধৰণৰ নীতিবোৰলৈ মনত পেলাই দিয়ে। নামঘৰৰ এচুকত বা প্ৰেক্ষাগৃহৰ এটা অংশত সাজ-সৰঞ্জাম (ছোঁ) থবলৈ ব্যৱহাৰ কৰা এটা সৰু ঘেৰি-থোৱা ঠাই থাকে। ইয়াক ছোঁ-ঘৰ বোলা হয়— যিটো 'নেপথ্য-গৃহ' বা সাজ-ঘৰৰ সমাৰ্থক। সাজ-পাৰ, মুখা আৰু অন্যান্য সা-সৰঞ্জাম ইয়াতে থোৱা হয়। ভাওনা অনুষ্ঠানত প্ৰায়ে পৰ্বত, জন্তু, ৰথ আদিৰ আৰ্হি নাট্য-উপকৰণ আৰু মঞ্চ-সজ্জা হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হয় আৰু সেই আটাইবোৰ ইয়াতে জমা কৰি থোৱা হয়।

ৰভাৰ মজিয়াখন গায়ন-বায়ন, ভাৱৰীয়া আৰু দৰ্শকৰ বাবে স্পষ্টভাৱে নিৰ্দিষ্ট কৰি দিয়া থাকে। গায়ন-বায়ন মণিকূট বা থাপনাৰ ঠিক বিপৰীত ফালে বহে যাতে তেওঁলোকে সদায় থাপনাৰ ফালে মুখ কৰি থাকে। অভিনয়-ক্ষেত্ৰটো মাজখিনিতে সীমিত থাকে আৰু তাতেই অনুষ্ঠানটো হয়। দৰ্শকসকলে ভাৱৰীয়াসকলক ঘেৰি লৈ বহিৰৰ ফালে ঢাৰি বা ওখ আসনত বহে। প্ৰায়ে অভিনয় ক্ষেত্ৰৰ ওপৰত বগা কাপোৰত জলম লগোৱা আৰু ৰঙা নক্সা কৰা চন্দ্ৰাতপ আঁৰি দিয়া হয়। কলগছৰ গাত মাটিৰ চাকি লগাই দি অতি কৌশলেৰে পোহৰৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়; এইবোৰক গছা বোলা হয় আৰু এইবোৰে ঝাৰ-লণ্ঠনৰ দৰে পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰে। সৰিয়হৰ তেল আৰু শলিতাৰ সৈতে এই চাকিবোৰে শান্ত পোহৰৰ যোগান ধৰে। কিন্তু তেলত জুবুৰিওৱা কাপোৰ জ্বলাই লৈ আঁৰিয়া আৰু অগ্নিগড়েৰে চলন্ত জোঁৰ লৈ মঞ্চত কোনো গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশ ঘোষণা কৰা হয়

আৰু তাৰ দ্বাৰা নাটকীয় অভিঘাতৰ সৃষ্টি কৰা হয়। দৰ্শক মণ্ডলীৰ ভিতৰত বিশেষ বিশেষ শ্ৰেণীৰ লোকৰ বাবে বিশেষ বিশেষ স্থান নিৰ্দেশ কৰা হয়। মণিকূট বা থাপনাৰ ওচৰত সত্ৰাধিকাৰ বা গাওঁৰ আন গণ্য-মান্য ব্যক্তিৰ স্থান। আন আন ঠাইত আন আন লোকসকল বহে বা থিয় হৈ থাকে; প্ৰায়ে তিৰোতামানুহৰ বাবে সুকীয়াকৈ স্থান সংৰক্ষিত কৰা হয়। দৰ্শকৰ ভিতৰত সকলো বৰ্ণৰ মানুহ থাকে আৰু ইয়াত ভৰতৰ সেই আপ্তবাক্যৰ সত্যতাই প্ৰমাণিত হয় যে নাট্যানুষ্ঠান সকলো বৰ্ণ আৰু শ্ৰেণীৰ বাবে উন্মুক্ত। ভাৰতৰ অন্যান্য ঠাইৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো প্ৰকৃত অনুষ্ঠান আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে কিছুমান তাৎপৰ্যপূৰ্ণ পূৰ্বৰঙ্গ আছে। অনুষ্ঠানৰ আগদিনা ভাৱৰীয়াসকলে বিনা ব্যতিক্ৰমে লঘোণ দিয়ে। সূত্ৰধাৰ, কৃষ্ণ আৰু ৰামৰ ভাও লোৱা সকলৰ ক্ষেত্ৰত এইটো বিশেষভাৱে খাটে। অনুষ্ঠানৰ পূৰ্বতে এটা সম্পূৰ্ণ দিন সমূহীয়া নাম-কীৰ্তন গোৱা হয়। সঁচাকৈ অসমীয়া নাটৰ পাতনিৰ অনুষ্ঠানসমূহৰ 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত বৰ্ণিত 'পূৰ্বৰঙ্গৰ'ৰ বিভিন্ন পৰ্যায়ৰ লগত ঘনিষ্ঠ আৰু তাৎপৰ্যপূৰ্ণ সামঞ্জস্য আছে।

সঙ্গীত-শিল্পীসকলৰ প্ৰৱেশ আৰম্ভণিৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ অংশ। এওঁলোকক গায়ন আৰু বায়ন বোলা হয় আৰু এওঁলোক দুভাগ হৈ এভাগ সোঁফালে আন ভাগ বাওঁফালে, নাইবা এভাগৰ পিছফালে আনভাগ বহে। এওঁলোক প্ৰৱেশ কৰাৰ সময়ত 'মহতা/মতা' নামৰ বাখৰ পোৰা হয় আৰু আগতে উল্লেখ কৰাৰ দৰে 'অগ্নিগড়' নামৰ দণ্ডৰ ওপৰত জ্বলোৱা চলন্ত জোঁৰ-বন্তি জ্বলোৱা হয়। কেতিয়াবা ঠিয় দণ্ডৰ ওপৰত থকা এই বন্তিবিলাকে এটা জুইৰ তোৰণৰ কাম কৰে। বন্তিৰ সংখ্যা ৬ৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ৯ বা ১৪ বা ২১ লৈকে হ'ব পাৰে। দুজন সহাকাৰীয়ে ধৰি থকা এখন বগা আঁৰ-কাপোৰৰ পিছফালে সঙ্গীত-শিল্পীসকলে প্ৰৱেশ কৰে। সঙ্গীত-শিল্পীসকলে নিজৰ স্থান গ্ৰহণ কৰি আৰম্ভ কৰিবলৈ সাজু হোৱাৰ লগে লগে জোঁৰ-বন্তিবোৰ জ্বলি উঠে আৰু আঁৰ কাপোৰখন হঠাৎ আঁতৰাই দিয়া হয়। দৰ্শকসকলে 'জয় হৰি বোলা' আৰু 'জয় ৰাম বোলা' ধ্বনিৰে তেওঁলোকক উল্লসিতভাৱে আদৰণি জনায়। ক'বলৈ গলে আমি প্ৰৱেশৰ একে ধৰণৰ প্ৰথা আৰু এখন পৰ্দা ধৰাৰ ৰীতিটো ভাৰতৰ প্ৰায় সকলো নৃত্য-নাট্যৰ ক্ষেত্ৰতেই লক্ষ্য কৰিছোঁ। ইয়াত আঁৰ-কাপোৰখনৰ ৰংটো সদায় বগা হয়— কুটিয়ট্টম, যক্ষগান বা ৰাসলীলাৰ পৰ্দাৰ ক্ষেত্ৰত যিটো নহয়। প্ৰায়ে সঙ্গীত-শিল্পীসকলৰ প্ৰৱেশৰ লগে লগে এটা মুখা পিন্ধা চৰিত্ৰই প্ৰৱেশ কৰি কৌতুকৰ পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰে। কেনো প্ৰত্যক্ষ সম্বন্ধ নাই যদিও আৰম্ভণিৰ এই সকলো সমলে ছয়াঁ-মায়াকৈ হ'লেও যক্ষগানৰ কোদাঙ্গী আৰু ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ কাজি-পাজিলৈ মনত পেলায়। খোল-বাদন, গীতৰ পাতনি আৰু মুখা পিন্ধা চৰিত্ৰক সামৰি আৰম্ভণিৰ এই সমস্ত পৰ্বক 'ধেমালি' নামেৰে অভিহিত কৰা হয়, যি সংস্কৃত 'পূৰ্বৰঙ্গ'ৰ সমাৰ্থক। ড° মহেশ্বৰ নেওগৰ দৰে পণ্ডিতৰ মতে বিভিন্ন সত্ৰত ভালেমান— প্ৰায় বাৰটা বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ—ধেমালিৰ পৰম্পৰা আছে।

'চাহিনি', 'গুৰুঘাত', 'ঘোষা-ধেমালি' আদিয়ে নাটৰ কলাগত ভাবৰ সূচনা কৰে। 'চাহিনি' হ'ল আনদ্ধ বাদ্যৰ ওপৰত চমু বা দীঘলীয়া নৈপুণ্য-প্ৰদৰ্শন, ঘোষাত খোল-তালৰ সহযোগত আৰম্ভণিৰ প্ৰথম গীত বা কীৰ্তনৰ অৱতাৰণা কৰা হয়। 'বৰ ধেমালি' (দীৰ্ঘ পূৰ্বৰঙ্গ), 'ন ধেমালি' (নতুন পূৰ্বৰঙ্গ) আৰু 'নট ধেমালি' (নৃত্য-পূৰ্বৰঙ্গ) আদি নামৰ ধেমালিবোৰ অন্ত পৰাৰ লগে লগে 'সূত্ৰধাৰে' প্ৰৱেশ কৰে। এয়া নাটকৰ কুশীলৱৰ প্ৰথম প্ৰৱেশ আৰু ইয়াক যথাযথ ভাবেই 'পাত্ৰ-প্ৰৱেশ' নাম দিয়া হৈছে। সূত্ৰধাৰে প্ৰথমতে এটা নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে আৰু তাৰ পিছত এটা 'নান্দী' গায়। এই 'নান্দী'য়ে সংস্কৃত নাট্যমঞ্চৰ এটা অপৰিহাৰ্য পাতনি লৈ মনত পেলাই দিয়ে। 'নান্দী'ৰ (যিবোৰ প্ৰায়ে বিশেষ ৰাগত গোৱা শ্লোক) সহায়েৰে সূত্ৰধাৰে বিষয়-বস্তুৰ কথা ঘোষণা কৰে ঃ এই অংশটো ভৰতে উল্লেখ কৰা 'প্ৰৰোচনা'ৰ লগত সাদৃশ্যপূৰ্ণ। ইয়াৰ পিছত আহে 'ভটিমা' নামৰ আন এটি গীত আৰু তাৰ সহায়েৰে কাহিনীটোৰ চৰিত্ৰসমূহৰ বৈশিষ্ট্যৰ অৱতাৰণা কৰা হয়। ই সংস্কৃত 'প্ৰস্তাৱনা'ৰ প্ৰতিভূস্বৰূপ।

প্ৰায়ে বিভিন্ন অংশ মাজত চুটি চুটি নৃত্য সন্নিৱিষ্ট হয়। সূত্ৰধাৰৰ উপক্ৰমণিকাৰ শেষ অংশটো হ'ল এটা গীত য'ত মূল চৰিত্ৰৰ পৰিচয় দি তেওঁৰ প্ৰৱেশ ঘোষণা কৰা হয় ঃ এয়া হ'ল 'প্ৰৱেশৰ গীত'। 'পূৰ্বৰঙ্গ'ৰ (অসমীয়াত এই শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা নহয়) সামৰণি বুজাবলৈ বগা আঁৰ-কাপোৰখন আকৌ এবাৰ মেলি ধৰা হয়। ঠিক তাৰ পিছতে আন এটা গীতৰ লগে লগে মূল চৰিত্ৰই প্ৰৱেশ কৰে, আৰু আঁৰ-কাপোৰখন হয় নমাই দিয়া হয় নহয় টানি আঁতৰাই দিয়া হয়। আন আন চৰিত্ৰৰ পৰিচয় দিয়া গীতবোৰো তাৰ পিছত আহে আৰু এইদৰে সেই সন্ধিয়াৰ অনুষ্ঠানৰ প্ৰায় সকলোবোৰ চৰিত্ৰই মঞ্চত উপস্থিত হয়। তেওঁলোকৰ প্ৰত্যেকে যেন নিজকে চিনাকি কৰোৱাৰ নিচিনাকৈ মঞ্চৰ চাৰিওফালে খোজকাঢ়ে, প্ৰৱেশৰ গীতৰ লগত কিছুমান সহজ পদ-চালনা কৰে আৰু নিজৰ নিজৰ বাবে নিৰ্দিষ্ট স্থান গ্ৰহণ কৰে। এই প্ৰথাবোৰ যক্ষগান আৰু ছৌ আদি নাট্য-ৰীতিৰ 'পাত্ৰ-প্ৰৱেশ'তকৈ কিছু সুকীয়া। এই বিলাকত 'পাত্ৰ-প্ৰৱেশ' গুৰুত্বপূৰ্ণ কিন্তু সেয়া পাত্ৰসমূহৰ ক্ৰমিক প্ৰৱেশ আৰু 'নেপথ্য-গৃহ'লৈ প্ৰত্যাৱৰ্তনেৰে চিহ্নিত। ছৌত প্ৰথম প্ৰৱেশৰ সময়ত চৰিত্ৰবিলাকে বিশেষ বিশেষ অৱস্থান ('ধাৰণ') গ্ৰহণ কৰে। 'প্ৰৱেশৰ গীত'বোৰ অৱশ্যে 'ভাগৱতমেলা' ৰীতিৰ 'প্ৰৱেশদাৰু'ৰ প্ৰতিভূস্বৰূপ।

তাৰ পিছত এক দীৰ্ঘ অব্যাহত দৃশ্যসম্ভাৰৰ ৰূপত মূল নাটকখন আৰম্ভ হয়। ইয়াত 'সন্ধি'ৰ শিথিল বিন্যাস আছে কিন্তু অঙ্ক আৰু দৃশ্যৰ বিভাগ নাই। সূত্ৰধাৰজন আগৰ পৰা গুৰিলৈকে মঞ্চত থাকি যায়; এইটো সংস্কৃত নাটকৰ সূত্ৰধাৰৰ লগত নিমিলে কিন্তু যক্ষগানৰ 'ভাগৱত' আৰু ভাগৱতমেলাৰ 'ভাগৱতালু'ৰ লগত মিলে। তেওঁ নাটকখৰ সঞ্চালনা আৰু পৰিচালনা কৰে আৰু কাহিনীভাগ আগবঢ়াই নিবলৈ সংযোগকাৰী অংশবোৰৰ যোগান ধৰে।

সকলো নাটকতে 'নান্দী শ্লোক' আৰু আৰম্ভনিৰ 'ভটিমা' (গীত) নাথাকে। উদাহৰণস্বৰূপে, শঙ্কৰদেৱৰ 'পত্নীপ্ৰসাদ'ত 'নান্দী' বা আৰম্ভণিৰ আৱাহনী ভটিমা নাই। আন কিছুমান নাট পিছে এইবোৰেৰে আৰম্ভ হয়। আন আন ৰীতিৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো নাটক উপস্থাপিত হয় গদ্যাংশ, আবৃত্তি কৰা পদ্য, সুৰেৰে গোৱা কাব্য আৰু অভিনয়ৰ মিশ্ৰণৰ যোগেদি। বিষয়ৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি বিভিন্ন নাটকত প্ৰতিবিধ উপাদানৰ ওপৰত দিয়া প্ৰাধান্যৰ তাৰতম্য হয়। এইদৰে, 'ভাগৱতপুৰাণ'ৰ দশম স্কন্ধৰ ওপৰত আধাৰিত 'পত্নীপ্ৰসাদ'ত 'ৰাসক'ৰ পৰিৱেশনাত জোৰ দিয়া হৈছে ঠিক যি দৰে আমি পাওঁ ব্ৰজ ৰাসত। কৃষ্ণক কেন্দ্ৰ কৰি অনুষ্ঠিত বৃত্তাকাৰ নৃত্য প্ৰচুৰ আছে আৰু সেইবোৰৰ সাঙ্গীতিক উপাদানখিনি সমৃদ্ধ। নৃত্যই গ্ৰহণ কৰা ভূমিকা গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু আমি নৃত্য-কৌশলৰ যথেষ্ট সমৃদ্ধ সমল পাওঁ য'ত বিশুদ্ধ নাচ ('নৃত্ত') আৰু অভিনয় (নৃত্য আৰু আঙ্গিকাভিনয়) দুয়োটাই আছে। এইখনত আৰু আন নাটকত পিছৰ বিধ সমলৰ প্ৰাধান্য আছে। আনহাতে ইয়াৰ বিপৰীতে 'শ্ৰীৰামবিজয়'ত আওৰোৱা বচন আৰু আবৃত্তি কৰা পদ্যই অধিক গুৰুত্ব লাভ কৰে। 'পাৰিজাতহৰণ'ত গীতৰ প্ৰাধান্য আছে আৰু 'ৰুক্মিণীহৰণ'ত এই আটাইবোৰৰ সুসঙ্গত সংমিশ্ৰণ পোৱা যায়।

মাধৱদেৱৰ নাটকবিলাকৰ গীতি-নাট্যধৰ্মী আৰু তেওঁ 'বিল্বমঙ্গল'ৰ পৰা অবাধে সমল গ্ৰহণ কৰিছিল। তেওঁৰ উপস্থাপন-শৈলী নাট্য-ধৰ্মীতকৈ অধিক গীতি-ধৰ্মীহে, আৰু তেওঁৰ ভাষা আৰু অভিনয়ৰ পৰিসৰ ইমান ব্যাপক নহয়। শঙ্কৰদেৱৰ নাটকবিলাক বহু-উপভাষা আৰু বহু-মাধ্যমৰ দৃষ্টিভঙ্গী লৈ সাঁচত ঢলা হৈছিল। দেখাদেখিকৈ, তেওঁ সকলো শ্ৰেণীৰ লোকৰে ওচৰ চাপিব খুজিছিল আৰু সেইবাবে সমাজৰ বিভিন্ন ৰুচি আৰু শ্ৰেণীৰ প্ৰিয় হোৱাকৈ তেওঁৰ নাটকবোৰে ৰচনা কৰিছিল। এখন নাটক সাতোটা উপাদানেৰে গঠিত হোৱা বুলি কোৱা হয়, যিবোৰ ড° মহেশ্বৰ নেওগে তলত দিয়া ধৰণে বৰ্ণনা কৰিছে।

"গায়ন-বায়নসকলে সমাৱেশৰ ঔজ্জ্বল্য বৃদ্ধি কৰে। ৰসজ্ঞজনে সূত্ৰধাৰৰ বচন আৰু নৃত্যবোৰৰ ৰস গ্ৰহণ কৰে : সংস্কৃত শ্লোকবিলাক এইবাবেই ৰচিত হৈছিল যে সেইবিলাকৰ অৰ্থ হৃদয়ঙ্গম কৰিবলৈ পণ্ডিত ব্যক্তি থাকিব। সমবেত লোকৰ ভিতৰত ব্ৰাহ্মণসকলে গীতবিলাকৰ অৰ্থ অনুধাৱন কৰিব। সাধাৰণ গাঁৱলীয়া মানুহে ব্ৰজবুলি শব্দবোৰ বুজি পাব। অজ্ঞ লোকসকলে মুখা আৰু ছোঁবোৰ চাব। সকলোৰে ওপৰত, শুদ্ধ বা অশুদ্ধকৈ উচ্চাৰিত হ'লেও, অনুষ্ঠিত নাটখন হ'ল কৃষ্ণ নামৰ জয়গান। এইবোৰেই হ'ল এখন নাটৰ তুলনাহীন উপাদান।"

এই নাটকবিলাকক সনচালনিকৈ অঙ্কীয়া-নাট বোলা হৈছে যদিও শঙ্কৰদেৱৰ কোনো নাটকত সেই নামটো পোৱা নাযায়। তাৰ ঠাইত তেওঁ 'যাত্ৰা', 'নাটক', 'নৃত্য' আৰু আনকি 'নাট' অভিধাহে ব্যৱহাৰ কৰিছে। তেওঁৰ উত্তৰসূৰীসকলে, বিশেষকৈ ৰামানন্দ আৰু ৰামচৰণে শঙ্কৰদেৱৰ নাটকবোৰ বুজাবলৈ অঙ্কীয়া নাট অভিধাটো ব্যৱহাৰ কৰে আৰু সেই আখ্যাটো বৈ গ'ল। মাধৱদেৱে তেওঁৰ নাটবিলাকৰ বাবে পৰিকল্পনা কৰা নাট্যানুষ্ঠানবিধৰ কাৰণে ঝুমুৰা আখ্যাটো ব্যৱহাৰ কৰা হয়।

সি যি কি নহওক, ভাওনা অনুষ্ঠানক 'নাটক', বা 'নৃত্য', বা 'যাত্ৰা', বা 'ঝুমুৰা' যিহকে বোলা নাযাওক, সেইবোৰ এটা সুকীয়া শ্ৰেণীৰ অনুষ্ঠান। সেইবোৰৰ বিন্যাসৰ লগত অসমৰ ভিতৰত আৰু বাহিৰত প্ৰচলিত আন আন ৰীতিৰ মিল আছে। আমি সংস্কৃত নাটক আৰু অঙ্কীয়া-নাটৰ মাজৰ উমৈহতীয়া সমলবোৰ আৰু অঙ্কীয়া-নাটৰ নিজস্ব সমলবোৰ চিহ্নিত কৰিছোঁৱেই।

অকল কথিত বচনৰেই নহয়, সঙ্গীত আৰু নৃত্যৰো এই ৰীতিত গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা আছে। পিছৰ দুবিধ নাট্য-উপকৰণৰ অপৰিহাৰ্য অঙ্গ, আনুষঙ্গিক বা আলঙ্কাৰিক নহয়। এইটো ভাৰতৰ সকলো নাট্য-ৰীতিৰে বিশিষ্ট গুণ আৰু আনকি সমসাময়িক পৌৰ-কেন্দ্ৰসমূহৰ অনুষ্ঠানবোৰতো উপস্থিত। এনে অনুষ্ঠানত পৰম্পৰাগত প্ৰথাৰ মাধ্যমেৰে আধুনিক বিষয়–বস্তু পৰিৱেশিত হয়।

অসমীয়া সঙ্গীতৰ এটা বিশেষ স্বাদ আছে যদিও, যাক সাধাৰণতে হিন্দুস্থানী সঙ্গীত বোলা হয় তাৰ ভালেমান বৈশিষ্ট্য ইয়াত সন্নিৱিষ্ট। তাৰ লগতে, নাটকৰ অঙ্গীভূত সাঙ্গীতিক ৰচনাবোৰ অসমীয়া পৰম্পৰাৰ অংশ যাৰ এক স্বতন্ত্ৰ অস্তিত্ব আছে। সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত যিটো সঁচা সেয়া আৰ্হিৰ ক্ষেত্ৰতো সঁচা।

শঙ্কৰদেৱৰ বা আনৰ বৰগীতসমূহ একোটা বিশেষ ৰাগত বন্ধা থাকে। গাঁথনিৰ ফালৰ পৰা সেইবোৰ 'ধ্ৰুৱ' ('স্থায়ী'), 'অন্তৰা', 'সঞ্চাৰী' আৰু 'আভোগ' এই চাৰি অংশযুক্ত 'ধ্ৰুৱনাদ' বা 'প্ৰবন্ধ' গীতৰ অতি ওচৰ চপা। কিন্তু সাম্প্ৰতিক ধ্ৰুৱপদ গায়নৰ পদ্ধতিৰ বিপৰীতে এইবোৰৰ লগত আনদ্ধ যন্ত্ৰৰ সহযোগ নাথাকিবও পাৰে বা কোনো বিশেষ তালত নিবদ্ধ নহ'বও পাৰে। নাটকবোৰত এনে এক গায়ন-শৈলী আৰু প্ৰতিটো গীতক একোটা বিশষ ৰাগত বন্ধাৰ এনে এক আৰ্হিৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয় যিটো ভাৰতবৰ্ষত প্ৰায় সমৰূপভাৱে অনুসৰণ কৰা হয়, কিন্তু ইয়াত নাটকৰ ভিতৰত আৰু স্বতন্ত্ৰভাৱে খোল আৰু তাল (মঞ্জিৰা)ৰ সহযোগ অপৰিহাৰ্য। প্ৰতিটো অঙ্কীয়া গীতৰে এইদৰে ধৰা-বন্ধা ৰাগ আৰু তাল আছে। আৰম্ভণিৰ ভটিমা গীতবোৰ প্ৰায়ে বিশেষ তাল নোহোৱাকৈ গোৱা হয় আৰু কেতিয়াবা ৰাগত বন্ধা নহবও পাৰে। গভীৰ গলগলীয়া মাতেৰে ভটিমা গোৱাটো বিশুদ্ধ আওৰোৱা বচন আৰু সুৰত গোৱা গীতৰ মাজৰ স্তৰৰ বস্তু। শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ নাটকসমূহৰ গীতবোৰত প্ৰায় চৌত্ৰিশটা ৰাগৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে; সেইদৰে মাধৱদেৱেও কৰিছে। এই ৰাগবোৰৰ বহুতৰে নামবোৰে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতৰ লগত সেইবোৰৰ সম্পৰ্কৰ ইঙ্গিত দিয়ে, যেনে, ভূপালী, বসন্ত, কেদাৰ, আশাৱৰী, কল্যাণ ইত্যাদি; আন কিছুমানে এনে স্পষ্টতঃ এনে ৰাগ বা সুৰৰ ইঙ্গিত দিয়ে যিবোৰৰ সৃষ্টি হৈছিল বিভিন্ন প্ৰান্তত যেনে কানাড়া, গৌৰী আদি। কিছুমান অকল অসমৰ স্বকীয় আৰু স্থানীয় মূলৰ বুলি

ধাৰণা হয়। তালৰ ক্ষেত্ৰতো এনে ধাৰণা হয় যে কিছুমান ভাৰতৰ আন আন অংশৰ লগত উমৈহতীয়া, যেনে—একতাল, ৰূপক, আৰু কিছুমান অনন্যভাৱে অসমৰ। অসমীয়া সঙ্গীতত প্ৰায় বাৰখন তাল আৰু বাৰখন উপ-তাল পোৱা যায়। সেইবোৰৰ বিশদ বিশ্লেষণ কৰিলে আৰু উত্তৰ ভাৰত, উড়িয়্যা, বঙ্গ আৰু মণিপুৰত প্ৰচলিত তালৰ লগত সেইবোৰৰ তুলনা কৰিলে সংযোগ আৰু আন্তঃক্ৰিয়াৰ বহুতো কৌতূহলোদ্দীপক কথা ওলাই পৰিব। সঁচাকৈ তাল-পদ্ধতি আৰু বোলসমূহৰ এনে কোনো তুলনাত্মক অধ্যয়ন এতিয়ালৈকে হাতত লোৱা হোৱা নাই।

বাদ্যযন্ত্ৰবোৰৰ ভিতৰত আছে মাটিৰে সজা 'মৃদঙ্গ' বা কাঠেৰে সজা 'খোল' আৰু বিভিন্ন আকাৰ আৰু প্ৰকাৰৰ তাল। যদিও বৈষ্ণৱ সাহিত্য দুন্দুভি, ভেৰী, গোমুখ, পটহ আদি অন্যান্য বাদ্যযন্ত্ৰৰ উল্লেখ আছে। বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত সেইবোৰৰ প্ৰচলন উঠি যোৱা যেন লাগে। নাট্যানুষ্ঠানৰ বাহিৰত কিছুমান তাঁৰৰ যন্ত্ৰ, বিশেষকৈ এখন সৰল ধৰণৰ 'বীণ' আৰু 'টোকাৰী' নামৰ এবিধ একতাৰা-জাতীয় যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ হয়। ৰামতাল আৰু কৰতাল আদিৰ দৰে ঠুকনি-যন্ত্ৰ ভক্তিমূলক গীতত ব্যৱহাৰ হয়, কিন্তু ভাওনা অনুষ্ঠানৰ সন্দৰ্ভত নহয়।

নৃত্য-কৌশলটো মনোৰঞ্জক আৰু অসমৰ বাহিৰৰ কিছুমান শৈলীৰ লগত সাদৃশ্যপূৰ্ণ। যদিও সত্ৰীয়া নৃত্যসমূহ বিশুদ্ধ বৈষ্ণৱ নৃত্যৰূপে বিকশিত, তথাপিও সেইবোৰক মনসা-পূজাৰ দেওধনী নৃত্যৰ শক্তিশালী পৰম্পৰা আৰু হয়গ্ৰীৱ মাধৱৰ মন্দিৰৰ নটী নৃত্যৰ লগত একেলগে বিচাৰ কৰিব লাগিব। এই দুয়োবিধ নৃত্য আৰু লগতে সম্ভৱতঃ ওজা-পালি নৃত্যৰ পৰম্পৰা ভাওনা অনুষ্ঠানৰ সৃষ্টিৰ আগৰ বস্তু। পাৰস্পৰিক আন্তঃক্ৰিয়া আৰু প্ৰভাৱৰ কথাও নুই কৰিব নোৱাৰি; নকলেও হ'ব যে এই অঞ্চলত প্ৰচলিত বিভিন্ন শৈলীৰ সামূহিক, লোক আৰু জনজাতীয় নৃত্যয়ো এই ক্ষেত্ৰত প্ৰভাৱ পেলোৱাটো সম্ভৱ। গভীৰ সমালোচনামূলক আৰু কাৰিকৰী অধ্যয়ন বিনে সত্ৰীয়া নৃত্য-ৰীতিৰ বিকাশৰ ইতিহাসৰ বিষয়ে খাটাংকৈ কোনো উক্তি দিয়াটো অসম্ভৱ। তথাপি এইখিনি কিছু নিশ্চয়তাৰে ক'ব পাৰি যে শঙ্কৰদেৱে ঘাইকৈ নাট্যানুষ্ঠানৰ অঙ্গ হিচাপেই নৃত্যৰ পৰিকল্পনা কৰিছিল —স্বতন্ত্ৰভাৱে বৰ্তি থাকিব পৰা বস্তু হিচাপে নহয়। পৰম্পৰাগতভাৱে নৃত্যবোৰ তিনিটা বিভিন্ন ভঙ্গীৰ ভিত্তিত বৰ্গীকৰণ কৰা হয় আৰু ইয়াৰ প্ৰতিটোৱে নাটকৰ চৰিত্ৰৰ পৰা নিজৰ নাম পাইছে। এইদৰে আমি পাওঁ 'সূত্ৰভঙ্গী', 'কৃষ্ণভঙ্গী' আৰু 'গোপীভঙ্গী'। সেইবোৰে দেহৰ অৱস্থানতকৈ নৃত্যসুলভ চলন আৰু পদক্ষেপ-পৰিকল্পনাৰ আৰ্হিক হে বুজায়। 'সূত্ৰভঙ্গী' আকৌ 'সৰুভঙ্গী' (ক্ষুদ্ৰ, অপ্ৰধান, ধীৰ) আৰু 'বৰভঙ্গী'ত (বৃহৎ, উদ্দাম) বিভক্ত। এইবোৰ নান্দী আৰু ভটিমা গোৱাৰ সময়ত পৰিবেশিত হয়। 'সৰুভঙ্গী'ত ধীৰ চলন আৰু প্ৰণামেৰে নাচ আৰম্ভ হয় ঃ বোধ হয় 'নাট্যশাস্ত্ৰ' পৰম্পৰাৰ 'লাস্য'ৰ লগত আৰু মণিপুৰত পোৱা এখন তত্ত্ব-গ্ৰন্থত উল্লিখিত 'স্মিত অঙ্গ'ৰ লগত ইয়াৰ সম্পৰ্ক আছে।

ইয়াৰ পিছত আহে মুক্ত উদ্দাম পদক্ষেপেৰে সৈতে 'বৰভঙ্গী', আৰু ই 'তাণ্ডৱ' বা মণিপুৰী পৰম্পৰাৰ বৰ্ণিত 'স্ফুৰিত অঙ্গ'লৈ ইঙ্গিত কৰে। 'কৃষ্ণ ভঙ্গী'ক 'গোসাঁই প্ৰৱেশৰ নাচ' বুলি জনা যায় ঃ কৃষ্ণ বা ৰামৰ প্ৰৱেশ ঘোষণা কৰা 'প্ৰৱেশৰ গীত' গোৱাৰ সময়তে ইয়াক নচা হয়। বহুতো কৌশলপূৰ্ণ নক্সা তোলা হয় আৰু 'হস্ত'ৰ সঘন ব্যৱহাৰ হয়, যেনে, 'কৰ্তৰিমুখ', নাইবা বাঁহী আৰু অন্যান্য নানা বস্তু বুজোৱা 'হস্ত'। হস্তাভিনয়ৰ কাৰণে অনুসৰণ কৰা পুথিখন হ'ল সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতাব্দীৰ শুভঙ্কৰৰ 'হস্তমুক্তাৱলী'। কৃষ্ণৰ চলনত অৱশ্যে আঠুৰ ওপৰত কৰা চক্ৰ গতি নাই; এনে গতি ব্ৰজ ৰাস, মণিপুৰী আৰু যক্ষগানৰ বিশেষ বস্তু।

'গোপীভঙ্গী' ইয়াৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত ধৰ্মী আৰু ধীৰ, অকোৱা-পকোৱা বক্ৰৰৈখিক চলন ইয়াৰ বিশেষত্ব। ইয়াৰ কোনো কোনো প্ৰকাৰৰ মণিপুৰী নৃত্যৰ লগত কিছু মিল আছে যদিও অধিক সূক্ষ্ম

পৰ্যবেক্ষণত ধৰা পৰে যে চলনৰ ৰূপদানৰ পদ্ধতিবোৰ সম্পূৰ্ণ সুকীয়া। ইয়াত আঁঠুবোৰ দুয়োফালে সামান্য ভাজ লগোৱা হয় আৰু এটা অস্পষ্ট অৰ্ধ-মণ্ডলীৰ ৰূপ পায়, আৰু 'অল্প পল্লৱ হস্ত'ৰ মেলা-জপোৱাও সম্পূৰ্ণ সুকীয়া। গা অংশটো একেটা গোট হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হয় কিন্তু ইয়াৰ বিপৰীতে মণিপুৰীত গা-অংশক ওপৰৰ ফালে বুকু আৰু তলৰ ফালে কঁকালত ভাগ কৰা হয়। এটা সুকীয়া গোট হিচাপে কান্ধখনৰ ব্যৱহাৰ ইয়াৰ এনে এটা বৈশিষ্ট্য যিটো মণিপুৰী নৃত্যত সম্পূৰ্ণ অনুপস্থিত। অৱশ্যে মূল চক্ৰাকাৰ বা ইংৰাজী 8 সংখ্যাৰ দৰে নক্সাটো সত্ৰীয়া নৃত্য আৰু মণিপুৰী নৃত্যৰ উমৈহতীয়া। শঙ্কৰদেৱৰ 'ৰাসক্ৰীড়া'ত 'নৃত্যভঙ্গী' বোলা আন এবিধ ভঙ্গী সঘনে ব্যৱহৃত হয়। 'নৃত্যভঙ্গী'ত তিনি জোৰা গোপ-গোপীয়ে অংশ গ্ৰহণ কৰে আৰু প্ৰতি জোৰাই এটা বৃত্তৰ পৰিধিত নৃত্য কৰে। ই প্ৰায়ে 'ৰাস-ঝুমুৰা' নামৰ মাধৱদেৱ গীতিময় ৰচনাতো অনুষ্ঠিত হয়। শঙ্কৰদেৱৰ 'ৰাসক্ৰীড়া'ৰ 'ৰাস-নৃত্য' অংশতো 'গোপীভঙ্গী' ব্যৱহাৰ হয়। ইয়াত কৃষ্ণক মাজত লৈ বহুতো গোপীয়ে নৃত্য কৰে। নামটো যিয়েই নহওক উভয় ক্ষেত্ৰতে ই 'নৃত্ত'হে (বিশুদ্ধ নৰ্তন) —'অভিনয়' বা 'নৃত্য' নহয়। হঠাৎ বহি পৰা, গা-অংশৰ কৌণিক চলন আৰু ইংৰাজী 8 সংখ্যাৰ লেখীয়া বাহুৰ চলন এই নৃত্যত প্ৰচুৰ। নৃত্যটো তাল-সংলগ্ন চলনৰ সমষ্টি নহয়, বৰং কিছুমান চলনৰ প্ৰৱাহহে; তাৰ লগতে ছন্দোময় শৃঙ্খলিত আৱৰ্তৰ আৱেশ। ভঙ্গীবোৰৰ (যিবোৰ এক শ্ৰেণীৰ চলন) লগত ঘনিষ্ঠভাৱে সম্পৰ্কযুক্ত হ'ল 'চালি'বোৰ। 'চালি' শব্দটো উড়িষ্যাকে ধৰি পূব ভাৰতৰ সকলো প্ৰান্ততে প্ৰচলিত। ময়ূৰভঞ্জ আৰু চেৰাইকেল্লা ছৌ ৰীতি আৰু মণিপুৰী নৃত্যই ইয়াক প্ৰয়োগ কৰে। আমি ইতিমধ্যে আগৰ এটা অধ্যায়ত পৰিভাষাৰ জটিলতাৰ কথা উল্লেখ কৰিছোঁ। ইয়াত ইমানকে ক'লে যথেষ্ট হ'ব যে এই নৃত্যত 'চালি'য়ে এটা বিশেষ অৱস্থান বা নৃত্য-গতিক নুবুজায়, এটা নৃত্য-ৰচনাকহে বুজায়— যিদৰে মণিপুৰীত বুজোৱা হয়। শব্দটো নিঃসন্দেহে সংস্কৃত 'চাৰী'ৰ পৰা আহিছে। এই নাচক কেতিয়াবা 'নটুৱা নাচ' বোলা হয়— কম বয়সীয়া ভকতে গোপী সাজি কৰা নৃত্যক বুজাবলৈ। 'নাট্য-ভঙ্গী'ৰ নিচিনাকৈ ইয়াকো দুটা অংশত অনুষ্ঠিত কৰা হয়— 'গা-নাচ' আৰু 'ৰামদানি'। প্ৰথমটোত মাত্ৰ দুখন তাল ব্যৱহাৰ কৰা হয়— 'একতালি' আৰু 'পৰিতাল'। পিছৰখন তালত বাৰখনলৈকে বিভিন্ন ছন্দৰ আৱৰ্ত আৰু নক্সা ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি। অসম আৰু মণিপুৰৰ 'চালি'সমূহ অধিক নিবিড়ভাৱে সম্পৰ্কযুক্ত আৰু এই অংশবোৰত অকল এই দুই অঞ্চলৰ নৃত্যৰ শৈলীৰ ভিতৰতেই নহয়, সত্ৰৰ বাহিৰৰ হাজোৰ মন্দিৰৰ নৃত্যৰ লগত আৰু ভাৰতৰ অন্যান্য অংশত প্ৰচলিত আন কিছুমান শৈলীৰ লগত ওচৰ সম্পৰ্ক দেখিবলৈ পোৱা যায়। নৃত্য-ৰচনাবোৰত আছে সৰল বুলনৰ আৰ্হি য'ত শৰীৰৰ ভৰ মৃদুভাৱে এখন ভৰিৰ পৰা আনখন ভৰিলৈ সলনা-সলনি কৰা হয়। ছন্দৰ আৱৰ্তনৰ মূল তাল-আঘাতবোৰৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি ধীৰ চলন সম্পাদিত হয়। ইয়াৰ পিছত আহে মৃদঙ্গ বা খোলৰ আৰ্য্যা বা বোলৰ কিছুমান সমষ্টিৰ সম্পাদন। এই আটাইবোৰ আহি পৰৱৰ্তী ছন্দ-আৱৰ্তৰ প্ৰথম আঘাতত মিলিত হয়। এইবোৰক নিয়ন্ত্ৰণ কৰা নীতিসমূহ মণিপুৰীৰ 'ভঙ্গী পাৰেঙ্গ', কথকৰ 'তোড়া-টুকড়া'ৰ আৰ্হি আৰু ভৰতনাটামৰ 'তিৰমানম'ত অনুসৰণ কৰা নীতিৰ সৈতে একেই। 'চালি' বা 'নটুৱা নাচ' নৃত্য-কৌশলত অতি সমৃদ্ধ —ইয়াত ভিঙিৰ সূক্ষ্ম চলনৰ প্ৰয়োগ হয় আৰু ইয়াত কান্ধ, গা, নিতম্ব আৰু ভৰিৰ প্ৰয়োগো যুক্ত থাকে —যিদৰে ভাৰতৰ অন্যান্য শাস্ত্ৰীয় নৃত্য-শৈলীসমূহত থাকে। আচৰিত হ'বলগীয়া একো নাই যে এই নাচটো আজি-কালি ভাওনা অনুষ্ঠানৰ ভিতৰতে সীমাবদ্ধ নাথাকে, কিন্তু প্ৰায়ে স্বতন্ত্ৰ নৃত্য হিচাপে পৰিৱেশিত হয়।

নাটকৰ ভিতৰত প্ৰৱেশ-গীতবোৰত নৃত্যৰ আগমন ঘটে অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণভাৱে। প্ৰতিজন ভাৱৰীয়াৰ প্ৰৱেশগীতৰ লগত থাকে এটা প্ৰৱেশৰ নাচ বা ভাৱৰীয়া বা ভোৰীয়া নাচ। এই নৃত্য আৰু

চলনৰ ক্ৰমবিলাক ছৌৰ 'ধাৰণা' বিলাকৰ লগত সামঞ্জস্যপূৰ্ণ—যদিও ছৌ বিলাকত, বিশেষকৈ পুৰুলিয়া ছৌত, প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ এনে নিৰ্দিষ্ট ৰূপাৰোপিত পদ-চালনা বা অৱস্থান নাথাকে।

যিবোৰ অঙ্কীয়া নাটত যুদ্ধ প্ৰদৰ্শিত হয় আৰু কালিয় আদি দৈত্যক দমন কৰা হয়, সেইবোৰত যুদ্ধৰ নাচ পৰিৱেশন কৰা হয়। ইয়াতো গোৱা গীতৰ লগত সঙ্গতি ৰখা অভিনয় বা মুকাভিব্যক্তি প্ৰায় নাথাকে ঃ তাৰ সলনি এই নৃত্য হয় মুক্ত। উদ্দাম চলনেৰে সৈতে মৰামৰি আৰু যুঁজ-বাগৰ দেখুওৱা বিশুদ্ধ ৰণ-নৃত্য। অৱশ্যে ইয়াত হস্তাভিনয় সম্পূৰ্ণ বিকশিত আৰু ইয়াৰ বাবে শাস্ত্ৰীয় অনুমোদন পোৱা হয় 'হস্তমুক্তাৱলী'ৰ পৰা। সত্ৰীয়া নৃত্যত হাতৰ অভিব্যক্তিবোৰক 'হাত' বোলা হয় আৰু মৌলিক শৰীৰ অনুশীলনবোৰক বোলা হয় 'মাটি আখৰা'।

যদিও ভাওনাত বিশুদ্ধ নাচ ('নৃত্ত') আৰু কিছু মুকাভিনয় আছে ('অভিনয়' বা 'নৃত্য') আছে, সুৰেৰে গোৱা গীতৰ কথা আৰু হাতৰ ভঙ্গীবোৰৰ মাজৰ সম্পৰ্কটো সাধাৰণ আৰু অস্পষ্ট ধৰণহে, কুটিয়ট্টম্ আৰু আনকি ভাগৱতমেলা ৰীতিত হোৱাৰ দৰে সুস্পষ্ট আৰু ক্ৰমানুসাৰে বৰ্ণনামূলক নহয়। এই দিশত ৰূপাৰোপ আৰু সূক্ষ্মীকৰণ কিছু কম, আৰু যিবিলাক নৃত্য-শৈলীক বিশুদ্ধ শাস্ত্ৰীয় আখ্যা দিয়া হয় সেইবোৰৰ সমকক্ষ নহয়। পৰম্পৰাটো দুৰ্বল হৈ পৰাৰ ফলতে এনে হোৱাটো সম্ভৱ আৰু সি অসমত বিকশিত নৃত্য আৰু নাট্যধাৰাৰ স্বভাৱজ বৈশিষ্ট্য নহবও পাৰে।

নাট্য–ৰীতিটোৱে অৱশ্যে 'নাট্য' আৰু 'লোক' উভয় ধৰ্মীৰেই উপস্থাপন শৈলী প্ৰয়োগ কৰে; আৰু প্ৰয়োগ কৰে দুই 'বৃত্তি'ৰ ('ভাৰতী' আৰু কৈশেকী'), আৰু অন্ততঃ তিনি প্ৰকাৰৰ অভিনয়ৰ, যেনে, 'বাচিক' 'আঙ্গিক' আৰু 'আহাৰ্য্য', আৰু ঠায়ে ঠায়ে 'সাত্বিক'ৰ। মুঠতে ই শাস্ত্ৰীয় নাট্যৰ সকলোখিনি গুণ সামৰে আৰু সেইবাবে ইয়াক লোকায়ত বা উচ্চাদৰ্শহীন ৰীতি বুলিব নোৱাৰি— যদিও ইয়াৰ পৰিমণ্ডল আৰু বাহ্যিক সামাজিক পৰিৱেশ হ'ল গ্ৰামীণ সমাজ আৰু এটি ধৰ্মীয় সামাজিক অনুষ্ঠান।

সাজ-পাৰ আৰু মঞ্চসজ্জা হিচাপে ব্যৱহৃত আৰ্হি আৰু সৰঞ্জামবিলাক কৌতূহলজনক আৰু জাতে-পাতে অসমীয়া, লগতে মণিপুৰ, ব্ৰজ আৰু ভাৰতৰ আন কিছুমান অংশৰ লগত সম্বন্ধ থকা।

আটাইতকৈ স্বকীয়তাপূৰ্ণ আৰু জাক-জমকীয়া সাজ-পাৰ হ'ল সূত্ৰধাৰৰ। মণিপুৰৰ মাইবা আৰু মাইবীৰ নিচিনাকৈ তেওঁ শুধ বগা সাজত সাজে। তেওঁ এটা ভৰিৰ গাঁঠিলৈকে পৰা দীঘল বৈ পৰা লহঙা পিন্ধে, যিটো পাহাৰী চিত্ৰিকাত দেখা যোৱা সুদূৰ হিমাচলৰ স্পেগি নৰ্তকৰ সাজৰ লগত বহুখিনি মিলি যায়। অসমীয়া শৈলীৰ চিত্ৰিকাতো এই সাজটো দেখা যায়। তেওঁ ককালত পৰা এটা দীঘল হাতৰ চোলাও পিন্ধে। লহঙাটোক 'ঘুৰী'ও বোলা হয় আৰু ওপৰৰ চোলাটোক ফটৌ বোলা হয়। 'কৰধনী' বা 'ঘুনুচা জৰী' নামৰ এটা বহল কাপোৰ উৰ্ধ্ববাস আৰু অধোবাসৰ ওপৰেদি ককাঁলত বান্ধি লোৱা হয়। শিৰোভূষণটো গাম্ভীৰ্য্যপূৰ্ণ। সাজ-পাৰ আৰু শিৰোভূষণৰ ক্ষেত্ৰত তথা ক্ৰমিক পৰিৱৰ্তনবোৰৰ বাবে অসমীয়া চিত্ৰিকাবোৰ সম্পদময় উৎস। বিভিন্ন সত্ৰাই আজি-কালি দুই বা তিনি প্ৰকাৰৰ পাগুৰী ব্যৱহাৰ কৰে। কিছুমান 'পাগ' বা পাগুৰীত কাষটো পোণ (ঠিয়কণীয়া), দেখাত অলপ ডিম্বাকৃতিৰ আৰু সমুখৰ ফালে ওলাই থকা। কেতিয়াবা ইয়াক 'মোগলাই টুপী' বোলা হয় আৰু মোগল ৰজাসকলৰ শিৰোভূষণৰ লগত মিল আছে। এই ধৰণৰ পৰিৱৰ্তন আৰু শাসনত অধিষ্ঠিত ৰজা বা বিদেশীৰ কায়দা গ্ৰহণ কৰাটো ভাৰতৰ অইন ঠাইতো পোৱা যায়। আমি সেই একেটা প্ৰপঞ্চ দেখা পাওঁ কৰোঁ যাত্ৰাৰ সন্দৰ্ভত আৰু ইতিমধ্যে ভাগৱতমেলা আৰু ছৌৰ ক্ষেত্ৰত এইটো লক্ষ্য কৰিছোঁৱেই। এইদৰে লহঙা আৰু চুটি চোলাটোৰ এটা কালবিহীন গুণ আছে; পাগুৰীটো প্ৰায় বিশেষ যুগৰ পৰিচ্ছদ, আৰু তাৰ চন-তাৰিখ নিৰ্ণয় কৰিব পাৰি।

যি বিলাক ল'ৰাই নটুৱাৰ ভাও লয় তেওঁলোককো একে ধৰণে সজোৱা হয় যদিও তেওঁলোকৰ মূৰৰ ওপৰেদি এখন ওৰণী দিয়া হয় ইয়াকে বুজাবলৈ যে তেওঁলোকে স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ ৰূপ দিছে।

কৃষ্ণ আৰু বলৰামৰ পোছাক এক সুকীয়া শ্ৰেণীৰ বস্তু। কৃষ্ণৰ ধুতী হালধীয়া আৰু বলৰামৰ নীলা, যিদৰে ব্ৰজ ৰাসত হয়। কৃষ্ণৰ ক্ষেত্ৰত গাটো ফুল-তোলা হালধীয়া কাপোৰেৰে ঢকা হয় আৰু বলৰামৰ ক্ষেত্ৰত একে ধৰণৰ নীলা কাপোৰেৰে। গাৰ সমুখ আৰু পাছ ফাল ঢাকি ৰখা এনে কাপোৰক যথাক্ৰমে 'বুকুৱালী' আৰু 'পিঠিয়াল' বোলা হয়। শিৰোভূষণটো হ'ল মৰা-পাখি লগোৱা কিৰীটি।

ৰজা, যোদ্ধা আৰু অন্যান্য মানৱ চৰিত্ৰবিলাকে এনে প্ৰকাৰৰ সাজ-পাৰ পিন্ধে যিবোৰৰ চন-তাৰিখ উলিয়াব পাৰি। এইবোৰ অলঙ্কাৰপূৰ্ণ আৰু অলপ উৎকট ধৰণে চক্‌মক্ লগা। আঁটি-ধৰা পায়জামাৰ ওপৰত আঁঠুলৈ অহা কোঁচ দিয়া চুটি লহঙা পিন্ধোৱা হয়। এয়া আমি ব্ৰজ ৰাসত পোৱা 'কটকচিনি'ৰ দূৰসম্পৰ্কীয় ভাইৰ দৰে। তাৰ ওপৰত এটা ককাললৈ পৰা চুমকি লগোৱা চোলা পিন্ধোৱা হয়, য'ত কাঁচ বালিচন্দা আদি জিলিকি থাকে। সি যাত্ৰা আৰু পুৰুলিয়া ছৌৰ ভাৱৰীয়াই পিন্ধা চোলাৰ দৰেই। উষ্ণীষ আৰু পাগুৰীয়ে পোছাকটো সম্পূৰ্ণ কৰে।

তিৰোতাৰ ভাও লোৱা মতা ভাৱৰীয়াসকলৰ সাজ-পাৰ এনে ধৰণে যত্নেৰে পৰিকল্পনা কৰা হয় যাতে এটা গ্ৰহণযোগ্য বিভ্ৰমৰ সৃষ্টি হয়। এখন শাড়ী বা অসমীয়া মেখেলাৰ লগত কৃত্ৰিম স্তন আৰু চুলি পিন্ধা হয় বহুখিনি কেৰলৰ কৃষ্ণট্টমত দেখা পোৱা ধৰণে। অলঙ্কাৰৰ ভিতৰত আছে বলয় (খাৰু), ডিঙিৰ হাৰ, কাণৰ আঙঠি প্ৰভৃতি। কাজল, সেন্দুৰ ইত্যাদিৰে অঙ্গ–সজ্জা ডাঠ ধৰণৰ হয়।

বাৰণ, ব্ৰহ্মা, গৰুড়, মাৰীচ আৰু আন আন কিছুমান চৰিত্ৰই মুখা পিন্ধে। মাজে মাজে আৰম্ভণিতে সুমুৱাই দিয়া 'বহুৱা' বোলা বিদূষক বা ভাণ্ডৰ চৰিত্ৰটোৱেও মুখা পিন্ধে। মুখাবিলাক মাটি, বাঁহ, কাঠ আৰু কাপোৰেৰে সজা হয় আৰু চূণ, হেঙুল, হাইতাল, নীল কাজল আদিৰে ৰং দি লোৱা হয়। সত্ৰৰ কিছুমান বাসিন্দাৰ এইটোৱেই বংশানুক্ৰমিক বৃত্তি, তেওঁলোকক মুখা সজাৰ বিশেষ দায়িত্বত থাকে আৰু তেওঁলোকক 'খনিকৰ' বোলা হয়।

মুখা, সাজ-পাৰ আৰু আন অঙ্গ-সজ্জাত, আৰু নৃত্য-গীতৰ অনুষ্ঠান পৰিবেশনৰ ধৰণত উচ্চাদৰ্শ আৰু ৰূপাৰোপৰ দিশ প্ৰাপ্ত হোৱা মানৰ উচ্চতা সত্ত্বেও, অভিনয়-ক্ষেত্ৰলৈ সময়ে সময়ে প্ৰৱেশ কৰোৱা অতিশয় বৃহদাকাৰ আৰ্হি, প্ৰতিকৃতি, মুখা, সৰঞ্জাম আদিত কিছু স্থূল উপাদানো লক্ষ্য কৰা যায়। কেতিয়াবা কেতিয়াবা ৰথ, পাহাৰ, পৰ্বত, হাতী আনকি সৰ্প-দানৱ কালিয়কো মঞ্চলৈ টানি অনা হয়। এইবোৰে মনত বেচ প্ৰভাৱ পেলায় যদিও অভিনয়, নৃত্য আৰু গীতৰ শৈলীৰ লগত এইখিনি সামঞ্জস্যহীন। এনেয়ে যিটো শৈলী নাট্যধৰ্মী তাৰ মাজলৈ কিছুমান নিশ্চিতভাৱে লোকধৰ্মী পৰম্পৰাৰ সমল সুমুৱাই দিয়া হৈছে। কেতিয়া আৰু কেনেকৈ এই প্ৰথাসমূহ প্ৰৱৰ্তিত হ'ল আৰু ইয়াৰ উদ্ভাৱক কোন আছিল সেয়া এক অকথিত কাহিনী।

এইদৰে, একেটা মাথোন ভাওনা অনুষ্ঠানত সংস্কৃতিৰ বিচিত্ৰ উপাদান সঙ্গতিপূৰ্ণভাৱে মিলিত হৈছে, আৰু সেইবাবেই ইয়াৰ ক্ষেত্ৰত 'মাৰ্গী' বা 'দেশী' নাইবা 'নাট্যধৰ্মী' বা 'লোকধৰ্মী' আদি ধৰা-বন্ধা বৰ্গীকৰণ খটুৱাব নোৱাৰি। আমি বাৰে বাৰে কৈ অহাৰ দৰে, ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ প্ৰপঞ্চৰ এক নিজস্ব বৈশিষ্ট্য এইটোৱেই যে কোনো এক বিশেষ অঞ্চলৰ সৈতে চিহ্নিত এক নাট্য-পৰম্পৰাৰ প্ৰায়ে অঞ্চলটোৰ ভিতৰতেই নহয় তাৰ বাহিৰৰ প্ৰচলিত ধাৰা আৰু শৈলীৰ লগতো কৌতুহলজনক সম্পৰ্ক থাকে। বৰ্তমান ক্ষেত্ৰত সাহিত্যিক সমল আৰু স্বকীয়তাপূৰ্ণ ইতিহাসৰ কাৰণে ভাওনাক স্পষ্টকৈ বঙ্গ আৰু উড়িষ্যাৰ ছৌৰ পৰা বেলেগাই দেখুৱাব পাৰি। কিন্তু ব্ৰজবুলিৰ ব্যৱহাৰে ইয়াক এটা বৃহত্তৰ

ভাৰতীয় চৰিত্ৰ দিছে আৰু ইয়াৰ বৈষ্ণৱ আধাৰে ইয়াক ৰামলীলা আৰু ৰাসলীলাৰ লগত যুক্ত কৰিছে। আনহাতে ইয়াৰ নাট্য-বিন্যাস আৰু পৰিৱেশন-পদ্ধতি তামিলনাডু আৰু অন্ধ্ৰপ্ৰদেশৰ ভাগৱতমেলা ৰীতি আৰু কিছুদূৰ আনকি বঙ্গ আৰু উড়িষ্যাৰ যাত্ৰা ৰীতিৰ লগতো সমধৰ্মী। ইয়াৰ মঞ্চৰ প্ৰথাত বহু দিশত সংস্কৃত পৰম্পৰা অনুসৃত হয়, কিন্তু তথাপি ভালেমান তাৎপৰ্যপূৰ্ণ পাৰ্থক্যও আছে। আকৌ, ইয়াৰ নৃত্য-শৈলী আৰু সাজ-সজ্জাৰ কিছুমান দিশ মণিপুৰীৰ লগত সামঞ্জস্যপূৰ্ণ; যিদৰে ইয়াৰ সাঙ্গীতিক সমল আৰু কৌশল উত্তৰ ভাৰতৰ ধ্ৰুৱপদ গায়নৰ ওচৰ-চপা।

অথচ তথাপি, ই কোনো মতেই এই আটাইবোৰৰ এটা সংমিশ্ৰণ নহয়; ইয়াৰ এটা নিজস্ব সুস্পষ্ট ব্যক্তিত্ব আছে যিটো নিঃসন্দেহে অসমীয়া, সঙ্গতিপূৰ্ণ আৰু অনন্য।

ৰামায়ণ আৰু ৰামলীলা

ৰাম-কথাক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত কলা-পৰম্পৰাসমূহে যে জটিল চিত্ৰ দাঙি ধৰে সি অকল ভাৰতৰে নহয়, এচিয়াৰ নানা অংশৰো বৈশিষ্ট্য। এই কাহিনীৰ চাৰিওপিনে আৱৰ্তিত নাট্য-কৰ্ম অকল এটা বিচ্ছিন্ন কলা-কৰ্ম নহয় বৰং ভাৰতৰ মানুহৰ গভীৰ আগ্ৰহৰ বিষয়ৰ এটা দিশ। ইয়াৰ বহু-আয়তনিক চৰিত্ৰ আৰু অভিব্যক্তিৰ সংখ্যাবহুলতা ভাৰতীয় সমাজৰ সকলো স্তৰতে পৰিলক্ষিত হয়— সি গ্ৰামীণ, অৰ্ধ-পৌৰ বা পৌৰ, বৈষয়িক আৰু ধৰ্মীয়, পৱিত্ৰ আৰু অনা-পৱিত্ৰ যিয়েই নহওক। গোপনীয় পূজা আৰু ক্ৰিয়া-কাণ্ডমূলক আচাৰৰ পৰা আৰম্ভ কৰি অতি সাধাৰণ বাটৰ-নাটলৈকে আৰু হনুমানক কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰৰূপে লৈ গঠিত চাৰ্কাচ আৰু দৈহিক কৌশল প্ৰদৰ্শনলৈকে সকলোকে ই সামৰে। সঁচাকৈয়ে এই বিষয়-বস্তুটো বহু জনজাতীয় সমাজতো প্ৰৱেশ কৰিছে। এনে এটা চুবুৰী বা এনে এখন গাওঁ নাই, এনে জিলা বা চহৰ নাই য'ত এই বিষয়-বস্তুটো অজ্ঞাত। ই চিৰজীৱী, সদা নৱৰূপধাৰী, সমসাময়িক ব্যাখ্যাৰ যোগ্য যি সমসাময়িক কলাগত বা নাট্যগত অভিজ্ঞতাক বহুদূৰ অতিক্ৰম কৰি যায়।

তেনেহলে ৰামায়ণ-নাট্যৰ কথা কওঁতে কি বুজোৱা হয় ? গঙ্গা আৰু হিমালয়ৰ নিচিনাকৈ ৰাম আৰু কৃষ্ণয়ো ভাৰতৰেই নহয়, দক্ষিণ পূব এচিয়াৰ মানুহৰো জীৱন আৰু কলাৰ চিত্ৰৰেখা ৰূপায়িত কৰিছে। দক্ষিণ-পূব এচিয়া, মধ্য এচিয়া আৰু চীন আৰু আনকি জাপানলৈকে ইয়াৰ বিস্ময়কৰ বিস্তাৰ কেইবা শতিকা জুৰি কলা-ইতিহাসবিদসকলৰ বাবে প্ৰহেলিকা-স্বৰূপ হৈ আহিছে। কাহিনীটোৰ উৎপত্তি ১০০০ বা ৮০০ খ্ৰীষ্টপূৰ্বতেই হয়, আৰু ই নিঃসন্দেহে বাল্মীকিৰ ৰামায়ণৰ সৃষ্টিৰ আগৰ কালৰ। বাল্মীকিৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ভাৰতৰ বিভিন্ন অংশ, দক্ষিণ-পূব এচিয়া, মধ্য এচিয়া, মঙ্গোলিয়া, ইৰাণ, চীন, জাপান আৰু শ্ৰীলঙ্কাত হোৱা ইয়াৰ আধুনিক ব্যাখ্যালৈকে সামৰি ৰাম-কথাৰ ইতিহাসে কেইবাখনো গ্ৰন্থৰ সমল যোগাব পাৰে। সৃষ্টিমূলক ৰচনা আৰু পাঠ-সমীক্ষা এই মনোমুগ্ধকৰ বিষয়-বস্তুৰ পৰিব্যাপ্তিৰ এটা দিশ মাথোন। শিল্পী, ভাস্কৰ কাঠৰ খনিকৰ, চিত্ৰকৰ, সঙ্গীতকাৰ, নৰ্তক আদি কলাকাৰ—সকলোৱে ৰাম-কথাক লৈ সমানে ব্যগ্ৰ। চতুৰ্থ শতাব্দীমানৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বৰ্তমান সময়লৈকে ভাৰত, ইণ্ডোনেচিয়া, কাম্বোডিয়া, থাইলেণ্ড আৰু ব্ৰহ্মদেশৰ মন্দিৰৰ বেৰত ৰাম-কেন্দ্ৰিক

বিষয়-বস্তুৰ প্ৰভৃত চিত্ৰায়ন হৈছে। ইয়াৰে সৰহভাগেই নৱমৰ পৰা ত্ৰয়োদশ শতিকাৰ ভিতৰৰ সময়ছোৱাৰ। ইয়াৰ পিছত আহে প্ৰাচীৰ-চিত্ৰ-শিল্পী, নুৰিওৱা পট-চিত্ৰৰ শিল্পী আৰু আনকি বয়ন-শিল্পী আৰু কাপোৰ-ছপোৱা শিল্পীৰ এই বিষয়-বস্তুটোৰ প্ৰতি একে সমান ব্যগ্ৰতা।

সেইবাবেই ৰাম-কেন্দ্ৰিক বিষয়-বস্তুটো হ'ল পৰিব্যাপ্ত, অকল সাহিত্যিক বা নাট্য-পৰম্পৰাৰ ভিতৰতে আৱদ্ধ নহয়। আকৌ, ৰাম-বিষয়ক নাট্যকো অকল সাহিত্য আৰু কলাৰ বিকাশৰ পটভূমিতেই বিচাৰ নকৰি ই প্ৰতিনিধিত্ব কৰা প্ৰমূল্য-পদ্ধতি আৰু মানৱ-আচৰণৰ মানদণ্ড হিচাপে ই ব্যক্তিৰ সমূখতক দাঙি ধৰা আদৰ্শৰ পটভূমিতহে বিচাৰ কৰিব লাগিব। সচেতন বা অচেতনভাৱে প্ৰতিজন মানুহে ৰামৰ নিচিনা বীৰ হ'বলৈ, লক্ষ্মণৰ দৰে ত্যাগী আৰু আত্ম-নিগ্ৰহকাৰী হ'বলৈ, হনুমানৰ দৰে শান্ত, বস্তুনিষ্ঠ আৰু স্বাৰ্থহীনভাৱে শ্ৰদ্ধাবান হ'বলৈ আশা কৰে; প্ৰতিগৰাকী তিৰোতাই সীতাৰ দৰে বিশ্বাসী আৰু সাহসী হ'বলৈ আশা কৰে। এই কাহিনীৰ চৰিত্ৰসমূহ ভাৰতবৰ্ষ, ইণ্ডোনেচিয়া, থাইলেণ্ড, কাম্বোডিয়া আৰু বহুখিনি ব্ৰহ্মদেশতো ঘৰে ঘৰে প্ৰচলিত কথা।

এই ক্ষেত্ৰত সাক্ষৰ আৰু নিৰক্ষৰৰ ভিতৰত সীমা আৰোপ কৰাৰ কোনো প্ৰশ্ন নুঠে: কাৰণ বহু সময়ত অকল বৌদ্ধিক কৰ্ম হিচাপে ইয়াক পাঠ কৰা লোকতকৈ এজন নিৰক্ষৰ লোকে ইয়াৰ কাহিনীটো আৰু কথাবোৰ বেছি ভালকৈ জানে আৰু ইয়াৰ প্ৰমূল্যসমূহ বেছি ভালদৰে বুজি পায়। এজন পথাৰত বা কাৰখানাত কাম কৰা মানুহ বা বস্তি নাইবা নিঃসম্বল-আশ্ৰমৰ অধিবাসী এজনেও কাহিনীটো এজন ৰজা বা মন্ত্ৰীৰ সমানেই জানে। জীৱনৰ গম্ভীৰ সঙ্কটৰ মুহূৰ্তবোৰত, যেতিয়া কিবা এটা বাছি ল'বলগীয়া হয় বা এটা সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰিবলগীয়া হয়, তেতিয়া এচিয়া-বাসীৰ মনলৈ আহে মহাভাৰতৰ চৰিত্ৰসমূহ বা এইখন মহাকাব্যৰ (অৰ্থাৎ ৰামায়ণৰ) চৰিত্ৰসমূহ মানুহৰ ৰূপত মূৰ্তিমন্ত হোৱা প্ৰকৃতিৰ শক্তিসমূহৰ প্ৰতীক স্বৰূপে। এই পুৰা-কাহিনীৰ বহু-আয়তন প্ৰযোজ্যতাই ইয়াৰ অৰ্থ আৰু ৰূপসমূহে বহু শতাব্দী ধৰি এচিয়া-বাসীসকলৰ মনস্তাত্ত্বিক অদৃষ্ট নিৰ্ণয় কৰি আহিছে। চিত্ৰাদি কলাসমূহ আৰু নাট্যও এই জীৱন-জোৱা ব্যগ্ৰতাৰেই কিছুমান দিশ আৰু সেইবোৰক জীৱনৰ বাস্তৱতাৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ হিচাপেই বিচাৰ কৰিব লাগিব— সামাজিক আৰু নৈতিক উদ্দেশ্যবিহীন অৱসৰ-কালীন মনোৰঞ্জন হিচাপে নহয়, অথবা মাত্ৰ ঐতিহাসিক ঘটনাৰ বিৱৰণ হিচাপেও নহয়। ইয়াত যদি কিবা ঐতিহাসিকতা আছে, তেন্তে মনস্তাত্ত্বিক ব্যগ্ৰতাৰ লগত তাৰ সম্পৰ্ক সামান্যতম ঃ পুৰা-কাহিনীটোৰ শক্তিমত্তাইহে মানুহক আৱিষ্ট কৰি ৰাখে।

বিশুদ্ধ কলা-ৰীতি হিচাপে ৰামলীলা বা ৰাম-কথা ভাৰতৰ সৰ্বত্ৰ বিভিন্ন ধৰণে আৰু বিভিন্ন ৰূপত প্ৰকাশ পায়। আটাইতকৈ সৰল ৰূপটো হৈছে কথা বা কথাকাৰ যি বিশুদ্ধ আবৃত্তিৰ ৰূপত বা সুৰ লগোৱা কথাৰ ৰূপত কাহিনীটো বৰ্ণায়। ভাৰতৰ সকলোতে এনে কথাকাৰ পোৱা যায়। কেতিয়াবা তেওঁক মাত্ৰ কথাকাৰ আৰু কেতিয়াবা ৰাম-কথাকাৰ বোলা হয়। তেওঁ হ'ল বৃত্তিধাৰী গায়ক— এনে এজন শিল্পী যি একাধাৰে আবৃত্তিকাৰ, গায়ক, সঙ্গীতকাৰ, একক অভিনেতা আৰু বাদ্য-যন্ত্ৰী। বহু গাওঁ আৰু গ্ৰামীণ-চক্ৰত ৰামায়ণৰ গায়নে নৈতিক শিক্ষা আৰু কলাত্মক সংযোগৰ দ্বৈত উদ্দেশ্য সাধন কৰে। বিশ্বাস কৰা হয় যে কাহিনীটোৰ প্ৰথম আবৃত্তিকাৰ আছিল লৱ আৰু কুশ নিজে।

একো একোজন গায়কক আধুনিক কালৰ একক-অভিনেতা বা সাংস্কৃতিক জীৱন্তৰূপদাতাৰ সমতুল্য বুলিব পাৰি কিয়নো মূল পাঠত নতুন বস্তু সংযোগ কৰি নাইবা তাক ভিন্ন ভাষাত প্ৰকাশ কৰি তেওঁ যিদৰে যথাৰ্থ বুলি ভাবে সেইদৰে তাত সমসাময়িক প্ৰযোজ্যতা প্ৰদান কৰাৰ সম্পূৰ্ণ অধিকাৰ তেওঁৰ আছে। এই দিশত গাইগুটীয়া গায়ক বা কথাকাৰজনৰ ভূমিকা সংস্কৃত নাটকৰ

'সূত্ৰধাৰ' বা আনকি কুটিয়ট্টম্ আৰু অন্যান্য নৃত্য-নাটিকা ৰীতিৰ 'বিদূষক'ৰ সমগোত্ৰীয়। কেতিয়াবা কথাকাৰজনে কাহিনীটো বৰ্ণনা কৰি কৈ যায়। আন কেতিয়াবা তেওঁ গীত গায় বা বাদ্য বজায়। তেওঁ সমসাময়িক পৰিস্থিতিৰ ওপৰত মুকলিভাৱে মন্তব্য দিয়ে কেৰলৰ কুটিয়ট্টমৰ 'তোলন'ৰ দৰে ; তেওঁৰ নিজৰ পটভূমি আৰু প্ৰশিক্ষণ, আৰু তেওঁ সংযোগ স্থাপন কৰা দৰ্শকমণ্ডলীৰ দ্বাৰা মন্তব্যৰ স্তৰ নিৰ্ণীত হয়।

কথাকাৰ বা কাহিনী-গীতৰ গায়কজন নিঃসন্দেহে নাট্য-মঞ্চৰ চৰিত্ৰাভিনেতাৰ পূৰ্বসূৰী আছিল। এই পৰম্পৰাটো ভাৰতৰ সকলো ঠাইতে অকল গাঁৱঁতেই নহয়, পৌৰ-কেন্দ্ৰসমূহতো বৰ্তি আছে।

প্ৰতিটো অঞ্চলৰে ইয়াৰ নিজস্ব কাহিনী-গীত-গায়ন আৰু আবৃত্তি-অধিৱেশনৰ ৰীতি আছে। গায়কজন হ'ল এজন একক-অভিনেতা যি এটা কাহিনী আবৃত্তি কৰে, সুৰেৰে গায় আৰু অভিনয় কৰে— কেতিয়াবা হাতত এখন পুথি লৈ, আৰু প্ৰায়ে নোলোৱাকৈ। ৰামায়ণ বা ৰাম-কথা একক-গায়ক-অভিনেতাৰ পৰিৱেশ্য–সম্ভাৰৰ অবিচ্ছেদ্য অংশ হিচাপে থাকে যদিও, ভাৰতৰ কোনো কোনো অংশত ইয়াৰ ঠাই লৈছে পৌৰাণিকৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বীৰত্বব্যঞ্জক অন্যান্য সাধুকথা বা আখ্যানে। আজি আনকি সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক ব্যঙ্গই ইয়াৰ ঠাই লৈছে।

উড়িষ্যাত 'দাসকাঠিয়া' বোলা এবিধ কাহিনীগীত-গায়নৰ পদ্ধতি প্ৰচলিত আছে। একমাত্ৰ সাঙ্গীতিক অনুষঙ্গ হিচাপে ইয়াৰ লগত ব্যৱহৃত দাসকাঠি বা ৰামতালি নামৰ কাঠৰ ঠুকনি যন্ত্ৰটোৰ পৰাই ইয়াৰ নামটো আহিছে। ইয়াৰ বিষয়-বস্তু মহাভাৰত আৰু ৰামায়ণৰ পৰা আহৃত। পাঠ হিচাপে ব্যৱহৃত হয় 'বিচিত্ৰ ৰামায়ণ'খন। কাহিনীগীত-গায়কসকলে ৰামায়ণৰ অন্যান্য উড়িয়া পাঠো ব্যৱহাৰ কৰে: যেনে, বলৰামদাসৰ ৰামায়ণ আৰু 'দণ্ডী ৰামায়ণ'। সীতাৰ জন্ম-কাহিনীটো থাই আৰু মালয় ৰূপৰ লগত মিলি যায় — তাত সীতা ৰাৱণৰ দ্বাৰা পৰিত্যক্তা হয়। এই আটাইবোৰ পাঠৰ ৰচনাকাল হৈছে ষোড়শ শতিকা আৰু সেইবোৰত প্ৰায়ে প্ৰক্ষিপ্ত হৈ নতুন সমল যুক্ত হৈয়ে আছে। কাহিনী-গীত-গায়কসকলে 'ছান্দ', 'চৌতিসা' আৰু 'চৌপদী' আদি ছন্দ ব্যৱহাৰ কৰে আৰু ৰচনাবোৰ 'লৱ' আৰু 'বৃত্ত' নামেৰে জনাজাত কেইটামান ভাৰতীয় ৰীতিত নিবদ্ধ।

অন্ধ্ৰপ্ৰদেশত 'বুৰ্ৰা কথা' নামৰ আন এক ধৰণৰ কাহিনীগীত-গায়নৰ প্ৰচলন আছে। এইটোও এজন একক-অভিনেতা বা তিনিজন গায়কৰ এটা দলৰ দ্বাৰা পৰিৱেশিত কাহিনী-আবৃত্তি। শক্তিশালী কাহিনী-বৰ্ণনা ইয়াৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ গুণ। পৰিৱেশ্য-সম্ভাৰত ৰামায়ণ-গায়ন থকাটো অৱশ্যম্ভাৱী ; এই ৰামায়ণ এই ক্ষেত্ৰত দ্বাদশ শতিকাত ৰচিত 'দ্বিপদ ৰামায়ণ' বা 'ৰঙ্গনাথ ৰামায়ণ' নামে খ্যাত তেলুগু পাঠ। ইয়াত ব্যৱহৃত ছন্দৰ আৰ্হিৰ পৰাই 'দ্বিপদ ৰামায়ণে' নামটো পাইছে। ইয়াত বাল্মীকি ৰামায়ণৰ পৰা আতৰি যোৱা বহুত বস্তু আছে; লক্ষ্মণৰ চৰিত্ৰই ইয়াত বিৰাট গুৰুত্ব পায়। ৰামৰ বনবাস-দানৰ সময়ত তেওঁ দুটা বৰ খোজে : প্ৰথমটো, তেওঁৰ স্ত্ৰী উৰ্মিলাৰ বাবে বনবাসৰ চৈধ্য বছৰ জুৰি নিদ্ৰা; আৰু দ্বিতীয়, তেওঁৰ নিজৰ বাবে চৈধ্য বছৰ অবিৰত প্ৰহৰা আৰু জাগৰণ। এই দুয়োটা প্ৰাৰ্থনাই পূৰিত হয়। আন এটা পাঠ মতে লক্ষ্মণে ৰামক বিচাৰি যোৱাৰ আগতে এটাৰ ঠাইত সাতটা ৰক্ষক ৰেখা অঙ্কন কৰে। সেই একেটা পাঠতে ৰাৱণ-পুত্ৰ ইন্দ্ৰজিৎ আৰু তেওঁৰ স্ত্ৰী সুলোচনাৰ এটা বাস্তৱানুগ বিৱৰণ আছে। অন্যানা ভাৰতীয় পাঠত ইন্দ্ৰজিৎ এটা অপ্ৰধান চৰিত্ৰ, কিন্তু দক্ষিণ-পূব এচিয়াৰ পাঠসমূহত তেওঁ বিৰাট গুৰুত্ব ধাৰণ কৰে। জাভা-দেশীয় আৰু মালয়েচিয়াৰ কেইবাটাও ৰামায়ণৰ পাঠৰ কিছুমান আখ্যানৰ মূলৰ শুং-সূত্ৰ ৰঙ্গনাথৰ তেলুগু ৰামায়ণে দিব পৰাটো বেছ সম্ভৱ।

ভাৰতৰ অন্যান্য অংশতো একে ধৰণৰ আবৃত্তি, গায়ন আৰু একক-অভিনয়ৰ প্ৰচলন আছে; ইয়াৰে প্ৰতিটোৱে মহাকাব্যখনৰ বিশিষ্ট আঞ্চলিক পাঠটোৰ পৰা সমল পায়। মহীশূৰৰ ৰীৰগাছে কাহিনীগীত-গায়কসকলে তোৰৱাইৰ ষোড়শ শতিকাৰ ৰামায়ণখন ব্যৱহাৰ কৰে : মাজে মাজে

তেওঁলোকে 'পম্পা ৰামায়ণ'ৰ পৰাও পাঠ লয়। কেৰলৰ কাহিনী-গীত গায়কসকলে 'আধ্যাত্ম্য ৰামায়ণ'ৰ মালায়লম পাঠ নাইবা প্ৰায়ে 'চম্পূ-ৰামায়ণ'ৰ পাঠ ব্যৱহাৰ কৰে; কথাকলিৰ পাঠ হিচাপে প্ৰায়ে ব্যৱহৃত ৰামনট্টমৰ প্ৰয়োগ তেওঁলোকে কাচিৎহে কৰে। তামিল আবৃত্তিকাৰীসকলে নৱম বা দ্বাদশ শতিকাৰ 'কম্ব ৰামায়ণ'ৰ ওপৰত গভীৰভাৱে নিৰ্ভৰ কৰে : এইখনেই ভাৰতনাট্যমৰ সমসাময়িক ৰামায়ণ পাঠসমূহৰো আধাৰ। কৌতূহলজনকভাৱে এইখন কেৰলৰ ৰামায়ণক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত ছায়া নাটকৰো আধাৰ। বঙালী কাহিনীগীত-গায়কসকলে ব্যৱহাৰ কৰে কৃত্তিবাসৰ ৰামায়ণ, যিখনৰ থাই আৰু ব্ৰহ্মদেশীয় পাঠসমূহৰ লগত ঘনিষ্ঠ আত্মীয়তা আছে। কাশ্মীৰত যদিও ৰামায়ণ-গায়নৰ প্ৰচলন বন্ধ হৈ গৈছে, মহাকাব্যখনৰ এটা অষ্টাদশ শতিকাৰ পাঠ চল্লিছৰ দশকলৈকে জনপ্ৰিয় আছিল। যি কি নহওক, ৰাময়ণৰ এই আটাইবোৰ পাঠৰ ভিতৰত আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ হ'ল তুলসীদাসৰ হিন্দী ৰামায়ণ, যিখন উত্তৰ ভাৰতৰ সকলো অংশতে আবৃত্তি কৰা হয়, গোৱা হয় আৰু অভিনয় কৰা হয়। এই ৰচনাখনে বাল্মীকিৰ মূল পাঠৰ ঠিক পিছতে আৰু দক্ষিণ ভাৰতৰ কম্বনৰ ৰামায়ণৰ সমানে গুৰুত্ব ধাৰণ কৰে। বাৰাণসীৰ ৰামলীলাই আৰু উত্তৰ ভাৰতৰ প্ৰতিখন গাওঁ আৰু নগৰত অক্টোবৰ-নৱেম্বৰ মাহত অনুষ্ঠিত বিভিন্ন ধৰণৰ চক্ৰ আৰু শোভযাত্ৰামূলক নাটসমূহে তুলসীদাসৰ 'ৰামচৰিতমানস'ক বিশ্বস্তভাৱে অনুসৰণ কৰে।

ছায়া-নাটক আৰু পুতলা-নাচ ৰীতি

ছায়া-নাটক আৰু সকলো ৰকমৰ পুতলা—নাট-কাঠি, হাত-মোজা, ডোল-লগোৱা—ভাৰতবৰ্ষত সক্ৰিয়ভাৱে প্ৰচলিত। সূক্ষ্মতা আৰু উচ্চাদৰ্শতাৰ দিশত ইয়াৰ যিখিনি অপ্ৰতুলতা আছে সেইখিনি পূৰণ কৰি দিয়ে প্ৰাণৱন্ততা আৰু বৈচিত্ৰ্যই, যেতিয়া ইয়াক ইন্দোনেচিয়া, মালয়চিয়া, কাম্বোডিয়া বা থাইলেণ্ডৰ ৱায়াং কুলিত, বা নাং সবেক, বা নাং য়াই নামৰ সমসাময়িক ছায়া-নাটৰ পৰম্পৰাৰ লগত তুলনা কৰা হয়। ৱায়াং গোলেক ধৰণৰ কাঠি-লগোৱা পুতলা বা ব্ৰহ্মদেশীয় ধৰণৰ ডোল লগোৱা পুতলা ভাৰতবৰ্ষৰ বিভিন্ন অংশত পোৱা যায়। কাহিনী, পাঠ, গায়ন-পদ্ধতি, যন্ত্ৰ-অনুষঙ্গ আৰু পৰিৱেশন-ৰীতিৰ অসংখ্য আঞ্চলিক প্ৰভেদৰ সৈতে ৰামায়ণ বা ৰাম-কথাই ভাৰতৰ ছায়া আৰু পুতলা-নাটৰ ওপৰত প্ৰাধান্য বিস্তাৰ কৰি আহিছে। দৰাচলতে এই ৰীতিবোৰৰ প্ৰাণবন্ততা ইমানেই সবল বুলি প্ৰতীয়মান হৈছে যে সমসাময়িক নৃত্য-পৰিকল্পনাকাৰী সকলে আধুনিক বিষয়বস্তুৰ চিত্ৰনতো এইবোৰৰ প্ৰয়োগ কৰি আছে।

উড়িষ্যাত ছায়া-নাটকক 'ৰাৱণ-ছায়া' বোলা হয়; ইয়াৰ আক্ষৰিক অৰ্থ ৰাৱণৰ ছাঁ। পুতলাবোৰ সৰু, ৰং নিদিয়া কেঁচা ছাল আৰু চামৰাৰ পৰা কাটি উলিওৱা হয় আৰু সেইবোৰেৰে ছায়াঘন পাৰ্শ্বচিত্ৰৰ ছাঁ পেলোৱা হয়। যদিও শৰীৰৰ অঙ্গবোৰৰ স্বতন্ত্ৰ অভিব্যক্তি নাথাকে তথাপি চালনাকাৰীসকলৰ বিৰাট দক্ষতাৰ বাবে সেইবোৰ প্ৰভাৱক্ষম হয়। 'দাসকাঠিয়া' বা ইন্দোনেচিয়াৰ 'ৱায়াংকুলিত'ৰ কাহিনী গীত-গায়কজনৰ প্ৰতিভূ হ'ল ৰাৱণ-ছায়াৰ চালক-আবৃত্তিকাৰ জন। তেৰোঁ এজন বহুমুখী শিল্পী। তেওঁ সৰু আঁৰ-কাপোৰখনৰ পিছফালে গান গায়, পুতলা চলায় আৰু নাচে। 'দাসকাঠিয়া'ৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো ব্যৱহৃত পাঠ হ'ল 'বিচিত্ৰ ৰামায়ণ'।

থোলু বোমালাট্টম—যাৰ অৰ্থ চামৰাৰ পুতলা—নৃত্য-বৃহৎ আকাৰৰ ৰঙীন পুতলাৰ সহায়ত অন্ধ্ৰৰ 'বুৰ্ৰা কথা'ৰ দৃষ্টিগ্ৰাহ্য পৰিস্ফুটন। এই নাটবোৰৰ কাৰণে তেলুগু ৰামায়ণ পাঠৰ পৰা কথা-বস্তু আহৰণ কৰা হয়। পুতলাবিলাকৰ ৰূপ মধ্যযুগৰ বিজয়নগৰ প্ৰাচীৰ চিত্ৰৰ লগত সাদৃশ্যপূৰ্ণ; ছাঁবোৰ হয় দৈত্যাকাৰ আৰু 'নাং সবেক'ৰ লগতে ভালদৰে তুলনীয়।

কৰ্ণাটকৰ ছায়া-নাটক (আক্ষৰিক অৰ্থত যাক চামৰাৰ পুতলা-নৃত্য বোলা হয়।) কন্নড় ৰামায়ণৰ আন এক দৃষ্টিগ্ৰাহ্য পৰিৱেশন। ইয়াত পুতলাবোৰ অন্ধ্ৰপ্ৰদেশৰ 'বোমালাট্টম'ৰ দৰে ইমান ডাঙৰ নহয়। কেতিয়াবা এটা মাথোন পুতলাৰে এটা সম্পূৰ্ণ দৃশ্যৰ স্থিতিশীল চিত্ৰ প্ৰদৰ্শিত হয়। এই স্থিতিশীল চিত্ৰবোৰ গতিশীল নাটকীয় দৃশ্যৰ মাজৰ সংযোগকাৰী কৌশল হিচাপে ব্যৱহৃত হয়; ইয়াৰ ফলত দৃশ্যসমূহৰ মাজৰ পৰিৱৰ্তন স্বচ্ছন্দ হয়। ৰাম-কথাক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত কৰ্ণাটকৰ ছায়া-নাট্য কাঠৰ পুতলাৰ ৰূপত পৰিৱেশিত ৰাম-নাট্যৰ লগত নিবিড়ভাৱে সম্পৰ্কযুক্ত। কাঠৰ পুতলাবোৰ যক্ষগানৰ লগত সাদৃশ্য থকা, আৰু ডোল লগোৱা পুতলাৰ নাট সকলো অঞ্চলতে জীয়া মানুহৰ নাটৰেই আন এটা দিশ। কাহিনীগীত গায়ন, ছাঁ-আৰু পুতলা-নাট, আৰু জীৱন্ত মানুহৰ নাট–এই আটাইবোৰৰ ভিতৰত ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক আছে : এই বিভিন্ন ৰীতিবোৰৰ ভিতৰত সঘন পাৰম্পৰিক প্ৰভাৱ আৰু ঋণ-গ্ৰহণ চলে। উমৈহতীয়া কথা-বস্তু আৰু অভিন্ন সাঙ্গীতিক অনুষঙ্গৰ লগতে সমধৰ্মী পৰিচ্ছদ, সাজ-সজ্জা আৰু মুখমণ্ডলৰ অঙ্গ-ৰচনাই এইবোৰক এটা স্বকীয়তাপূৰ্ণ স্থানীয় চৰিত্ৰ প্ৰদান কৰিছে। কেৰল আৰু তামিলনাডুৰো নিজৰ নিজৰ ছায়া আৰু পুতলা-নাট্য আছে। 'থোলা পুৱু-কুথু' (চামৰাৰ পুতলা-নৃত্য) নামৰ কেৰলৰ ছায়া-নাট্য আওৰোৱা আৰু সুৰেৰে গোৱা কম্বন ৰামায়ণৰ গীতৰ সহযোগত কৰা ৰাম-কাহিনীৰ চক্ৰাকাৰ উপস্থাপন। মূল অনুষ্ঠানৰ পূৰ্বতে এক বিশদ আচাৰ পালিত হয়। তামিলনাডুৰ পুতলা নাটতো কম্বন ৰামায়ণ বা অন্যান্য লোকায়ত পাঠ অনুসৰণ কৰা হয়।

আৰু উদাহৰণ যোগ দিব পাৰি। প্ৰতিটো ৰীতিৰ বিশ্লেষণ আৰু ভাৰত আৰু দক্ষিণ–পূব এচিয়াৰ অন্যান্য অংশত বৰ্তমানে থকা ৰীতিবোৰৰ লগত তুলনাৰ প্ৰয়োজন এই অধ্যয়নত নাই। আনকি এই চমু নামোল্লেখেই ভাৰতীয় পৰিৱেশ্য কলাৰীতিসমূহৰ বিচাৰসম্পন্ন পৰ্য্যবেক্ষকক প্ৰত্যয় নিয়াব যে ৰামায়ণৰ বিষয়-বস্তু নানান ৰীতিত আৰু শৈলীত জীৱন্ত আৰু প্ৰাণোচ্ছল হৈ আছে—এইখিনি ক'লেই যথেষ্ট হ'ব।

কাহিনীগীত-গায়ক, ছায়া-নাট্য আৰু পুতলা-নাট্য যদিও গ্ৰামীণ ভাৰত আৰু মৌখিক পৰম্পৰাৰ বস্তু হোৱাটো সঁচা, তথাপি ৰামায়ণী নাট্যৰ আন কিছুমান দিশ আছে যিবোৰ সাহিত্যত হোৱা ঘটনা প্ৰৱাহৰ লগত নিবিড়ভাৱে জড়িত। এই নাট্য ভাৰতৰ সেই সাংস্কৃতিক প্ৰপঞ্চৰ আন এটা উদাহৰণ য'ত উচ্চাদৰ্শী আৰু অনুচ্চাদৰ্শী ৰীতিবোৰ আবৃত্তি-কৰা আৰু সুৰ-লগাই-গোৱা কথাৰ মাজেদি মিলিত হয়, আৰ্থ-সামাজিক শ্ৰেণীবিভাজন আৰু বিচ্ছিন্নতাক অতিক্ৰম কৰি। নাট্যৰ মাজেদি সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰৰ আৰু বিভিন্ন কলা–ৰীতিৰ মাজত অবিৰত যোগাযোগ চলি থাকে।

উত্তৰ ভাৰতৰ ৰামলীলা এনে এক গুৰুত্বপূৰ্ণ কলা-ধাৰা য'ত দশহৰাৰ আগৰ ষোল্লৰ পৰা বিছ দিনলৈ ডেকা-বুঢ়া, ধনী-দুখীয়া সকলোৱে মানৱ জীৱনৰ এই বিৰাট প্ৰদৰ্শনী একেলগে চাবলৈ সুযোগ পায়। নাট্য-দৃশ্যসম্ভাৰ বেলেগ বেলেগ ঠাইত বেলেগ বেলেগ হয় কিন্তু সকলোতে দুটা উমৈহতীয়া উপাদান থাকে; প্ৰথমটো হ'ল তুলসীদাসৰ 'ৰামচৰিত মানস'ৰ পৰা নিৰ্বাচিত বিষয়–বস্তু (হয়তো সামান্য বা চকুত লগা পৰিৱৰ্তনেৰে সৈতে), আৰু আনটো হ'ল স্থিৰদৃশ্য-সদৃশ আহিঁ য'ত এটাৰ পৰা আনটো স্থিতিশীল চিত্ৰলৈ গৈ থকা হয়। পণ্ডিতসকলে মত দিছে যে লৱ আৰু কুশৰ হতুৱাই ৰামায়ণ গোৱাই বাল্মীকিয়ে নিজেই প্ৰথমে নাট্য–দৃশ্যাৱলীৰ উদ্ভাৱন কৰিছিল। লৱ আৰু কুশ কথাকাৰসকলৰ পূৰ্বসূৰী হোৱাটো সম্ভৱ হ'লেও 'লীলা' ৰীতিৰ উৎসটো বাল্মীকি ৰামায়ণত বিচাৰি পোৱাটো সম্ভৱ নহয় যেন লাগে।

'লীলা' কলা–ৰীতিৰ পম খেদি যাবৰ বাবে প্ৰাচীন সংস্কৃত সাহিত্যত আকৌ এবাৰ চকু ফুৰাই চোৱাৰ প্ৰয়োজন হ'ব পাৰে। অপভ্ৰংশ সাহিত্যত সংঘটিত ঘটনা প্ৰৱাহ, মৈথিলী সাহিত্যৰ আৰম্ভণিৰ

আদি ছোৱা আৰু নেপাল আৰু অসমত প্ৰচলিত সঙ্গীত নাটকৰ পৰম্পৰা বিচাৰ কৰি চাবলগীয়াও হ'ব পাৰে।

ইয়াৰ আগৰ এটা অধ্যায়ত আমি দশম-একাদশ শতিকাৰ উপৰূপকৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা ঘটনাৱলীৰ বিষয়ে আৰু শাৰদাতনয় আৰু ভোজৰ ৰচনাত সেইবোৰক দিয়া মহত্ত্বপূৰ্ণ স্থানৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰিছিলো। আমি এই কথাও উল্লেখ কৰিছিলোঁ যে ধ্ৰুপদী ('ক্লাছিকেল') সংস্কৃত নাটকৰ পৰম্পৰাত 'সঙ্গীতক' নামৰ এটা ৰীতিৰ উদ্ভৱ হৈছিল। ৰাজশেখৰৰ 'কৰ্পূৰমঞ্জৰী' এই নতুন গতিধাৰাৰ চূড়ান্ত ৰূপ আৰু ৰচয়িতাজনে যথাৰ্থভাৱেই তেওঁৰ নাটকখনক সত্তক বুলি কৈছে। এই মধ্যযুগীয় গতিধাৰাই আকৌ আঞ্চলিক ভাষাসমূহত ছন্দ প্ৰধান ৰীতিসমূহৰ জন্ম দিয়ে। এইবোৰৰ বিষয়ে আমি কুটিয়ট্টম, ভাগৱতমেলা, যক্ষগান আদিৰ আলোচনাৰ সন্দৰ্ভত ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰিছোঁ। এই গতিপ্ৰৱাহৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য আছিল নতুন নাট্য-ৰীতিৰ উদ্ভৱ আৰু বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ আঞ্চলিক ছন্দৰ ব্যৱহাৰ। পূব আৰু উত্তৰ ভাৰতৰ সঙ্গীতকৰ উপৰিও জৈন আৰু হিন্দু উভয় পৰম্পৰাতে অপভ্ৰংশ নাটক আছিল। ইয়াতো সঙ্গীত আৰু নৃত্যই গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল। বঙ্গদেশত চৰ্যাপদ নামেৰে এটা ৰীতিৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ উদ্ভৱ হৈছিল। সম্ভৱতঃ চৰ্যাগীতিয়ে কিছুদূৰ জয়দেৱৰ 'গীত-গোৱিন্দ'ৰ আৰ্হি হিচাপে কাম কৰিছিল। যদিও ৰহস্যবাদী প্ৰভাৱেৰে সৈতে 'গীত-গোবিন্দ' এখন বিশুদ্ধ গীতিময় ৰচনা, তথাপি ইয়াত মঞ্চ আৰু নাট্য উপস্থাপনৰ প্ৰচুৰ সম্ভাৱনা আছিল। ইয়াৰ ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য ৰূপটোৱে ইয়াক তৎক্ষণাৎ জনপ্ৰিয় আৰু পৰিব্যাপ্ত কৰি তোলে। জয়দেৱৰ ঠিক পিছে পিছে আহে উমাপতি আৰু বিদ্যাপতি। সুৰেৰে গোৱা আৰু আবৃত্তি কৰা কবিতাৰ ৰীতিৰ ভাৰতৰ অন্যান্য অঞ্চলতো প্ৰচলন হ'বলৈ ধৰে। পঞ্চদশ আৰু ষোড়শ শতিকাত আন দুখন প্ৰধান বৈষ্ণৱ কবিৰ আবিৰ্ভাৱ হয়–চণ্ডীদাস আৰু চৈতন্য। এওঁলোকে অকল কৃষ্ণ কাহিনীটোক জনপ্ৰিয় কৰাতেই নহয়, এনেকুৱা নাট্য-প্ৰকৰণৰ উদ্ভৱতো বৰঙণি যোগায় যিবোৰে পিছলৈ সমগ্ৰ মধ্যযুগীয় ভাৰততে দকৈ শিপায়।

ভাৰতৰ আন আন অংশত যদিও ৰাম-নাটাৰ খলা আছিল মন্দিৰ, মন্দিৰ-চত্বৰ, গাঁৱৰ মেলা-চকৰ আৰু পথ, উত্তৰ ভাৰতত এনে এক নাট্য-ৰীতিয়ে গঢ় লৈছিল যাক কিছুমান সমালোচকে চক্ৰ-নাটক বুলি অভিহিত কৰিছে। উত্তৰ ভাৰতত মোটামুটিকৈ লীলা বুলি খ্যাত ৰীতিসমূহৰ যি নাট্য দৃশ্য-সম্ভাৰ দেখা গৈছিল বা আজিও দেখা যায়, তাক বৰ্ণাৱলৈ সম্ভৱতঃ চক্ৰ-নাটকেই (ইংৰাজীত cycle-play) আটাইতকৈ যথাৰ্থ আখ্যা। পিছে, সূক্ষ্মভাৱে নিৰীক্ষণ কৰিলে দেখা যায় যে অলৌকিক-নাট্য আৰু ৰহস্য নাট্য আদি খ্ৰীষ্টীয় চক্ৰ-নাট্যসমূহৰ লগত ৰাম আৰু কৃষ্ণৰ জীৱনক লৈ আৱৰ্তিত নাটকসমূহৰ কোনো ধৰণৰ সমধৰ্মিতা নাই।

ভাৰতীয় চিন্তা আৰু সাহিত্যত লীলাসমূহৰ এক দীঘলীয়া বুৰঞ্জী আছে। ৰহস্যবাদ আৰু ধৰ্ম-দৰ্শনৰ ফালৰ পৰা চূড়ান্ত বিশ্লেষণত যি 'ৰূপ'ৰ অতীত আৰু ৰূপবিহীন ('পৰা-ৰূপ' বা 'অৰূপ') তাৰেই ৰূপৰ সংখ্যাবহুলতাক প্ৰতিনিধিত্ব কৰে লীলাৰ অৱধাৰণাই। উদ্দেশ্যপূৰ্ণভাৱেই ইয়াৰ প্ৰকৃতি পুনৰাবৃত্তিমূলক আৰু চক্ৰাকাৰ। পৌনঃপুনিক পুনৰাৱৰ্তনৰ মাজেদি ই সেই কেন্দ্ৰীয় বাণীকেই বহন কৰিব খোজে–সেয়া হ'ল, ৰূপৰ সংখ্যাবহুলতা অৱশেষত ইন্দ্ৰিয়াতীত স্থিৰ কেন্দ্ৰত একীভূত হয়। সাহিত্যত ই বহু ধাৰাৰ জন্ম দিয়ে। বিমূৰ্ত ধাৰণা সমূৰ্ত ৰূপত বুজাবৰ বাবে ঈশ্বৰৰ অৱতাৰসমূহৰ জীৱনৰ বিভিন্ন ঘটনাৱলীক চিত্ৰিত কৰা ধাৰাসমূহো ইয়াৰ ভিতৰত আছে।

আৰম্ভণিৰ পিনৰ নাটকত মহাকাব্যিক বিন্যাসত সাহিত্যিক ৰীতি প্ৰৱেশ কৰি তাক ৰূপান্তৰিত কৰিছিল। আখ্যানবস্তু অভগ্ন কাহিনীৰ মাজেদি আগ নাবাঢ়িছিল; তাৰ ঠাইত আছিল কোনো অৱতাৰক

কেন্দ্ৰ কৰি বিভিন্ন ঘটনাৱলীৰ উপস্থাপন। খুব সম্ভৱ এয়া আছিল 'দশৱতাৰ'ৰ ধাৰণা আৰু জয়দেৱে শ্ৰেষ্ঠ ৰূপ দিয়া 'প্ৰৱন্ধ' ৰীতিৰ স্বাভাৱিক অনুক্ৰম। উত্তৰ পূৱ আৰু পশ্চিম ভাৰতৰ নাট্যত লীলাৰ দুটা বিশিষ্ট পৰম্পৰা স্পষ্ট ৰূপত দেখা দিয়ে। ইয়াৰে প্ৰথমটো পশ্চিমৰ সৌৰাষ্ট্ৰ, গুজৰাট আৰু মহাৰাষ্ট্ৰৰ একাংশৰ আৰু আনটো উত্তৰ প্ৰদেশ, ৰাজস্থান, বিহাৰ আৰু বঙ্গৰ। গুজৰাট আৰু সৌৰাষ্ট্ৰত সকলো শ্ৰেণীৰ লোকৰ চিত্ত আকৰ্ষণ কৰিছিল কৃষ্ণ-কথাই; উত্তৰ প্ৰদেশ আৰু বিহাৰত কৃষ্ণ-কথা আৰু ৰাম-কথা উভয়েই বিশেষকৈ পিছৰটো জনপ্ৰিয় হয়। অৱশ্যে কৃষ্ণ-কথাও বিপুলভাৱে জনপ্ৰিয় হৈছিল, মথুৰা আৰু বৃন্দাৱনত আজিও হৈ থকাৰ দৰেই।

বৰ্তমান উত্তৰ প্ৰদেশত লীলাৰ দুটা পৰম্পৰা পয়োভৰেৰে প্ৰচলিত, তাৰে এটা কৃষ্ণলীলা বা ৰাসলীলা আৰু আনটো ৰামলীলা নামেৰে জনাজাত।

ক'বলৈ গলে প্ৰতিখন চহৰ আৰু গাঁৱেই শৰৎ কালৰ আগমনক স্বাগত জনায় অকল শস্য চপোৱাৰ বতৰ হিচাপেই নহয়, ৰামৰ জীৱনক পুনৰ ৰূপ দিয়াৰ বতৰ হিচাপেও। এই ৰূপদান খণ্ড খণ্ডকৈ কেইবাদিনো ধৰি চলে, প্ৰতি নিশা একোটা উপ-কাহিনী পৰিৱেশন কৰা হয় আৰু ৰাৱণৰ জুমুৰি পুৰি সামৰণি উদ্‌যাপন কৰা হয়। হিন্দী-ভাষী অঞ্চলটোত ৰামায়ণৰ বহু বিচিত্ৰ পৰম্পৰা পোৱা যায়। ওপৰে ওপৰে চালে এনে ধাৰণা হয় যে এই আটাইবোৰে যথাযথভাৱে তুলসী ৰামায়ণকে অনুসৰণ কৰে, কিন্তু ওচৰৰ পৰা চালে স্পষ্ট হৈ পৰে যে তুলসী ৰামায়ণৰ ওপৰত ঢিলাকৈ ভেজা দি ৰামায়ণৰ বহুতো থলুৱা ৰূপ গোৱা হয়। এই আটাইবোৰ ৰূপ ষোড়শ শতাব্দীৰ পাছৰ। কুমাওনৰ পাহাৰী অঞ্চলবোৰৰ নিজা নিজা ৰামায়ণৰ পাঠ আছে, আকৌ মধ্যপ্ৰদেশ আৰু ৰাজস্থানৰ ভিতৰুৱা ঠাইবোৰৰ লোকসকলে আন আন পাঠ অনুসৰণ কৰে। বিভিন্ন হিন্দী-ভাষী অঞ্চলত প্ৰাপ্ত ৰামায়ণৰ নানান পাঠৰ লেখ দিয়াটো আৰু আনকি সাহিত্যিক পাঠসমূহক মৌখিক পৰম্পৰাসমূহৰ পৰা পৃথক কৰি দেখুওৱাটোও অসম্ভৱ হ'ব

নাট্যবস্তু হিচাপে কলাগতভাৱে আটাইতকৈ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ আৰু আটাইতকৈ চকুত লগা হ'ল বাৰাণসীত অনুষ্ঠিত ৰামায়ণ, বাৰাণসী বা ৰামনগৰৰ ৰামায়ণ এনে এক ধৰণৰ দৃশ্য-সম্ভাৰ যি আন সকলো 'লীলা'ৰ নিচিনাকৈ অকল চক্ৰ-সদৃশ প্ৰকৃতিৰেই নহয়, লগতে খলা-সলোৱা নাট্যও। ব্ৰহ্মদেশত গৰু গাড়ীত তুলি দেখুৱাই ফুৰা স্থিৰ-সজ্জাৰ দৃশ্যপটৰ পৰম্পৰা আছে অন্যান্য দেশতো একে ধৰণৰ পৰম্পৰা আছে।

সম্ভৱতঃ বাৰাণসীৰ ৰামলীলাৰ উদ্ভৱ ৰামনগৰৰ বৰ্তমান মহাৰাজাৰ পূৰ্বপুৰুষসকলৰ হাতত হৈছিল ঃ তেখেতসকল এই নাট্যদৃশ্য-সম্ভাৰৰ পৃষ্ঠপোষক আছিল। যিহেতু ই তুলসী ৰামায়ণৰ ওপৰত গভীৰভাৱে নিৰ্ভৰশীল সেইবাবে ইয়াক ষোড়শ শতিকাৰ আগলৈ নিব নোৱাৰি। চিত্ৰিকাসমূহত আৰু ব্ৰজ আৰু অৱধী কাব্যৰ কোনো কোনো অংশত যিখিনি সাক্ষ্য পোৱা যায় তাৰ পৰা আমি সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰোঁ যে ষোড়শ শতিকাৰ শেষৰ ফালে আৰু সপ্তদশ শতিকাৰ আৰম্ভণিত ক্ৰমানুসাৰে পৰিৱেশিত নাটক হিচাপে ৰামায়ণ অতি জনপ্ৰিয় আছিল। বাৰাণসী, ৰাজস্থান আৰু গুজৰাটত পোৱা ছখনতকৈও অধিক ৰামায়ণৰ চিত্ৰৰ সম্পূৰ্ণ সমষ্টি আছে : এইবোৰৰ পৰা আজি আমি বাৰাণসীত যি দেখা পাওঁ আৰু ষোড়শ আৰু সপ্তদশ শতাব্দীত সম্ভৱতঃ যি প্ৰচলিত আছিল তাৰ মাজৰ নিবিড় আত্মীয়তা দৃষ্ট হয়। ভ্ৰাম্যমান নাটৰ সলাই ফুৰা খলাসমূহ এই চিত্ৰসমূহত ক্ৰমিকভাৱে অঙ্কিত বিভিন্ন প্ৰাঙ্গন বা স্থানৰ দ্বাৰা চিত্ৰিত কৰা হৈছে আৰু ইয়াৰে প্ৰতিটোতে একোটা উপকাহিনী বিধৃত হৈছে। এই ধৰণৰ পৰিৱেশন 'ঝাঁকি' নামেৰে খ্যাত সম্পূৰ্ণ স্থিতিশীল দৃশ্যপটতকৈ এখোজ আগবঢ়া। স্থিতিশীল দৃশ্যপটসদৃশ চিত্ৰসমূহ এটা খলাৰ পৰা আন এটা খলালৈ গতি কৰি গতিশীল হৈ পৰে।

দৃশ্য-সম্ভাৰখিনি বৰ্ণনা কৰাৰ আগতে যি সামাজিক পৰিৱেশ আৰু স্তৰত ই জনপ্ৰিয় আমি তালৈ চকু দিওঁহক। আমি এতিয়া আৰু যক্ষগানৰ ভাগৱতাৰ আৰু ভাগৱতমেলাৰ ভাগৱতালুসকলৰ লগত থকা নাই; আমি ছৌ ৰীতিৰ ভূমিজ, মুৰা বা ডোমসকলৰ লগতো নাই। বাৰাণসীত আছে সমূহীয়া সামাজিক প্ৰচেষ্টা হিচাপে ৰামায়ণ পৰিৱেশন কৰা নগৰীয়া হিন্দু সমাজ। সকলো শ্ৰেণী আৰু বৰ্ণই ইয়াৰ প্ৰস্তুতিত সহযোগ কৰে কিন্তু এই সমাজ আৰু সমূহৰ বিভিন্ন অংশক বিশেষ বিশেষ ভূমিকা অৰ্পণ কৰা হয়। আজি স্থানীয় ৰজাসকল ইয়াৰ পৃষ্ঠপোষক আৰু বাৰাণসীৰ বৰ্তমান মহাৰাজাজনে সকলোখিনি প্ৰস্তুতি ব্যক্তিগতভাৱে পৰিচালনা কৰে আৰু পৰামৰ্শদান কৰে। ভাৱৰীয়াসকল যে ব্ৰাহ্মণ হ'ব লাগিব বা কোনো বিশেষ বৰ্ণৰ হ'ব লাগিব এনে নহয়। তেওঁলোকৰ ক্ষেত্ৰত একমাত্ৰ অৰ্হতা হ'ল যে য'ত য'ত নায়ক-নায়িকাসকলৰ, বিশেষকৈ ৰাম, লক্ষণ আৰু সীতাৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰশ্ন জড়িত আছে সেইবোৰ চৌদ্ধ বছৰৰ তলৰ ল'ৰাৰ দ্বাৰা অভিনীত হ'ব লাগিব। মাত্ৰ মণিপুৰৰ ৰাসলীলা অনুষ্ঠানত এই ভূমিকাবোৰ ল'ৰাৰ ঠাইত চৌদ্ধ বছৰৰ তলৰ ছোৱালীয়ে গ্ৰহণ কৰে। উভয় ক্ষেত্ৰতে সন্দেশটো সুস্পষ্ট ঃ কোনো নৰ্তক অভিনেতাই ঈশ্বৰৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিবলৈ হ'লে নিস্কলুষতা, যৌন-শুদ্ধতা আৰু কৌমাৰ্য্য সেইজনৰ বাবে অপৰিহাৰ্যভাৱে প্ৰয়োজনীয় গুণ। আমি ইয়াকো লক্ষ্য কৰোঁ যে যাক বিশুদ্ধ ধৰ্মীয় বুলিব পাৰি আৰু যাক ধৰ্ম-নিৰপেক্ষ বুলিব পাৰি সেই দুয়োটাই এনে পৰিৱেশনত লগ লাগি যায়। যদিও সম্প্ৰদায়গত ভেদ বা মৰ্যাদাক্ৰম নাই, তথাপি মন্ত্ৰপূত বা অভিষিক্ত দেৱতাসকলৰ ভূমিকাত অভিনয় কৰোঁতাসকলক নিৰ্বাচন কৰিবলৈ বিশেষ পদ্ধতি আছে। আন চৰিত্ৰসমূহ নিৰ্বাচিত কৰা হয় সঙ্গীতকাৰ, নৰ্তক, ঘোষক, আবৃত্তিকাৰ আদিৰ ৰূপত উপযুক্ততা আৰু দক্ষতাৰ আধাৰত। এইদৰে একোজন ৰাজহুৱা ৰাৱণ বা ৰাজহুৱা বিভীষণ বা ৰাজহুৱা দশৰথ থকে। অৱশ্যে ৰাম, সীতা আৰু লক্ষ্মণৰ ভাওবিলাক দুই-তিনি বছৰৰ মূৰে মূৰে সলাই দি থাকিবলগীয়া হয় কাৰণ সৰু ল'ৰাবিলাক ডাঙৰ হৈ যায়। এইটো এচিয়াৰ আন বহু অংশত প্ৰচলিত ৰামায়ণ-পৰিৱেশনৰ এটা উমৈহতীয়া বৈশিষ্ট্য। ইন্দোনেচিয়াৰ প্ৰায় সকলো অঞ্চলতে ৰাম, লক্ষ্মণ আৰু সীতাৰ ভাও দিবলৈ কম বয়সীয়া ল'ৰা বা ছোৱালী বাছনি কৰাৰ প্ৰথা আজিও চলি আছে, যদিও আন আন চৰিত্ৰসমূহ এনে কিছুমান লোকে ৰূপ দিয়ে যিসকলে বহু বছৰ ধৰি সেই সেই ভাও কৰি আহিছে। বাৰাণসীত আৰু ভাৰত আৰু এচিয়াৰ আন আন ঠাইত এই অভিনেতাসকল ভাগৱতাৰসকলৰ নিচিনাকৈ বৃত্তিধাৰী নহয়। তেওঁলোক বিনা ব্যতিক্ৰমে অইন জীৱিকা আৰু কামত থকা অবৃত্তিধাৰী লোক। পৰিৱেশটো গ্ৰামীণো নহয়, নগৰীয়াও নহয়—য'ত বিভিন্ন বৃত্তি আৰু জীৱিকাই প্ৰতিনিধিত্ব পায়।

দশহৰাৰ দহদিন আগতে প্ৰধান অভিনেতাজনৰ শৰীৰ তৈলাভিষিক্ত কৰি সজ্জিত কৰা হয় আৰু তেওঁৰ কপালত তিলক দিয়াৰ অন্তিম কৰ্মটি সম্পাদন কৰাৰ লগে লগে তেওঁ ঈশ্বৰ ৰূপে মন্ত্ৰপূত হৈ যায়। এই লঘু আৰু উচ্চাদৰ্শযুক্ত অঙ্গ—সজ্জা লৈ থকা অৱস্থাত তেওঁ নিজকে এজন সাধাৰণ মানুহৰ পৰা এজন দেৱতাৰ অৱতাৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিব বুলি প্ৰত্যাশা কৰা হয়। হয়তো অঙ্গ-সজ্জাটোৱে এনে কৰাত সহায় কৰে, কাৰণ ময়দাগুড়িৰ পাতল প্ৰলেপ এটা দি তাৰ ওপৰত বাং পতাৰ কাটি উলিওৱা টুকুৰা লগাই নক্সা কৰি দিয়া হয়। এইবোৰে অভিনেতা জনক তেওঁ দেখি থকা দেৱতাৰ চিত্ৰ আৰু ৰেখাঙ্কন বিলাকলৈ মনত পেলাই দিয়ে। তেওঁৰ চেলাউৰি আৰু চকু দুটাও দেৱমূৰ্ত্তিৰ নিচিনাকৈ সজ্জিত কৰা হয়। এই চৰিত্ৰটোত কোনো পাৰ্থিৱ গুণ নাথাকে। একেদৰে, লক্ষ্মণ আৰু সীতাও মানৱৰূপী অৱতাৰহে। অভিষেকৰ আচাৰ সম্পন্ন হোৱাৰ পিছৰ পৰাই অভিষিক্ত অভিনেতাজনে প্ৰকৃত অনুষ্ঠানৰ বহু পূৰ্বৰে পৰা নিজকে এক কঠোৰ অনুশাসনৰ লগত খাপ খুৱাই ল'ব লাগে।

আগতে মন্তব্য দিয়াৰ দৰে, বাৰাণসী ৰামায়ণে 'ৰামচৰিত মানস'ৰ পাঠ যথেষ্ট বিশ্বস্ততাৰে অনুসৰণ কৰে। ই মুখ্যতঃ এক আবৃত্তিমূলক ৰামায়ণ য'ত বহু বিচিত্ৰ ছন্দ-ৰীতিৰ প্ৰয়োগ হয়। সেইবাবে ৰামলীলাৰ অভিনেতাসকল ভাল নৰ্তক হোৱাতকৈ ভাল আবৃত্তিকাৰ, ঘোষণাকাৰী আৰু মূকাভিনেতা হয়। নিৰ্বাচিত ঘটনাৱলীত দশৰথৰ জীৱনৰ আগৰ অংশ পৰিৱেশিত নহৈ ৰামৰ জন্মৰ পৰা হে আৰম্ভ হয়। আগৰ পৰা শুৰিলৈকে ৰামৰ ঈশ্বৰ-অৱতাৰ দিশটোৰ ওপৰত প্ৰাধান্য দিয়া হয়। প্ৰতিটো উপকাহিনী চহৰখনৰ একোটা সুকীয়া এলেকাত পৰিৱেশন কৰা হয়– এটা অংশক অযোধ্যাক ৰাজপ্ৰাসাদলৈ ৰূপান্তৰিত কৰা হয় আৰু আন এটা অংশক কিষ্কিন্ধালৈ। তৃতীয় অংশ এটা হয় গৈ লঙ্কা আৰু চতুৰ্থটো মিথিলা ইত্যাদি। নাটকখন চলি থকা দহ বাৰ দিন গোটেই ঠাইখন ৰাম, লক্ষ্মণ, সীতা আৰু ৰাৱণৰ জগতলৈ ৰূপান্তৰিত হয় আৰু চহৰৰ প্ৰায় কোনো মানুহে চহৰখনৰ কোনো অংশক সাধাৰণ নামেৰে উল্লেখ নকৰে। যি অনুষ্ঠানে এটা সমূহ সম্প্ৰদায়ক ইমান সম্পূৰ্ণভাৱে দহ বা পোন্ধৰ দিন ধৰি জড়িত কৰাব পাৰে তাৰ নিশ্চয় মনোৰঞ্জনৰ দিশৰ উপৰিও স্বাভাৱিকতে এটা সামাজিক আয়তনো আছে। আন এটা যুগৰ স্থানলৈ চহৰখনৰ ৰূপান্তৰৰ মাজেদি চহৰৰ বাসিন্দাসকলৰ ভিতৰত এটা ঐক্যমুখী ভ্ৰাতৃত্ব ভাৱৰ সৃষ্টি হয়। সমাজৰ সকলো সদস্যই ৰামায়ণৰ সেই যুগ আৰু সেই স্থানসমূহৰ লগতহে একাত্ম হৈ পৰে–বৰ্তমানৰ বাৰাণসীৰ লগত নহয়। ঐতিহাসিক যুগক সমসাময়িকতাৰ লগত যুক্ত কৰাৰ এই কৌশলটো ভাৰতৰ বহু নাট্য-পদ্ধতিত প্ৰচলিত কিন্তু প্ৰতি অঞ্চলে সুকীয়া কৌশল প্ৰয়োগ কৰে। আমি লক্ষ্য কৰিছো যে ভাগৱতমেলাত বিদূষকে অতীত আৰু বৰ্তমানক সংযোগ কৰে ঃ ৰামলীলাৰ ক্ষেত্ৰত অভিনয়-স্থলীয়েই সংযোগকাৰী জিঞ্জিৰি হৈ পৰে।

চহৰৰ প্ৰতিটো খণ্ডই ওখ বেদী বা চাং সাজে, নাইবা ৰাজহুৱা আলিকে হওক, ওখ মুকলি চোতালকে হওক বা বাগিছাকে হওক—ৰাজপ্ৰাসাদ, জুৰি আৰু অৰণ্যলৈ ৰূপান্তৰিত কৰে।

এই নাট্যৰ আৰু এটা বৈশিষ্ট্য হ'ল এয়ে যে ইয়াত 'ব্যাস' নামৰ প্ৰধান আবৃত্তিকাৰৰ পৰিচালনাত পাঠখিনি উচ্চ স্বৰত ঘোষণা কৰা আৰু আবৃত্তি কৰা হয়। তেওঁ হ'ল ভাৰতৰ অন্যান্য সকলো অংশত প্ৰচলিত 'কথাকাৰ'ৰেই অগ্ৰ-বাহিত ৰূপ। কিন্তু ইয়াত তেওঁ এটা ভেদ-বিচাৰ আৰু বিৱেচনাৰ সূক্ষ্ম চেতনা প্ৰয়োগ কৰিব লাগিব যাতে কোনো ওপৰা-উপৰি নহয় আৰু এদিন পৰিৱেশিত উপ-কাহিনীৰ লগত তাৰ পিছৰ এদিনৰ উপ-কাহিনীৰ ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষিত হয়। যিহেতু কথিত পাঠ ইমান গুৰুত্বপূৰ্ণ, সেয়ে গানৰ কথা কমেইহে থাকে, বা কথা-ধ্বনি-মুদ্ৰাৰ সেই সম্পৰ্ক প্ৰায় নাই যিটো দক্ষিণ ভাৰতৰ ৰীতিসমূহত উচ্চ-বিকশিত। তথাপিও ঘোষণা, আবৃত্তি আৰু গায়নত বহুতো বৈচিত্ৰ্য আছে। তুলসীদাসৰ 'চৌপাঈ' আৰু 'সোৰথ'সমূহ তেলুগু আৰু কন্নড় কাব্যৰ 'চম্পূ' ৰীতিৰ দৰে। সেইবোৰ ছন্দোবদ্ধ ৰীতিত আবৃত্তি কৰিব পাৰি বা সঙ্গীতিক ধ্বনিৰে বান্ধিব পাৰি। আবৃত্তিকাৰ সঙ্গীতকাৰজনে এটাৰ লগত আন এটা উপ-কাহিনী এইদৰে গাঁথি যায় যে দৰ্শকসকল অকল তেওঁৰ দক্ষতাৰ দ্বাৰাই প্ৰায়ে সম্মোহিত হৈ পৰে। অভিনেতাসকলো আকৌ তুলসী 'ৰামচৰিত মানস'ৰ একোজন সু-প্ৰশিক্ষিত আবৃত্তিকাৰ আৰু তেওঁলোকে নিজৰ পাঠখিনি অতি সুন্দৰকৈ জানে। উপ-কাহিনীসমূহ যত্ন সহকাৰে নিৰ্বাচন কৰা হয় বিশেষকৈ এই কাৰণে যে তুলসী 'ৰামচৰিতমানস'ৰ গোটেইখন আবৃত্তি কৰাটো অসম্ভৱ হ'ব। সেই বাবে আজিকালি বিভিন্ন 'গোস্বামী' বা 'ব্যাসে' পুথিখনৰ পৰা বিভিন্ন উপ-কাহিনী বাছি লয়। স্পষ্টতঃ ইয়াত যক্ষগানত আমি লক্ষ্য কৰা ধৰণৰ তাৎক্ষণিক ৰূপ-দানৰ সুযোগ প্ৰায় নাথাকেই যদিও যিবোৰ দৃশ্যত ৰামে ৰাৱণ বা বালী-সুগ্ৰীৱৰ লগত যুদ্ধ কৰে নাইবা কুম্ভকৰ্ণই তেওঁৰ সুদীৰ্ঘ নিদ্ৰাৰ পৰা সাৰ পায়, সেইবোৰত কিছু তাৎক্ষণিক ৰূপদানৰ সাক্ষ্য পোৱা যায়।

তুলসীদাসৰ চকুত তেওঁৰ ৰাম আছিল এজন অপ্ৰমাদী পুৰুষ যাৰ কোনো ভুল হোৱাটো সম্ভৱ নহয়। আৰু সেই বাবেই যাৰ প্ৰতিটো কৰ্মই যুক্তিযুক্ত। বাৰাণসী ৰামলীলাত এই ব্যাখ্যান ঘনিষ্ঠভাৱে অনুসৰণ কৰা হয়। ভৰতৰ অযোধ্যালৈ প্ৰত্যাগমন, ৰাৱণৰ দ্বাৰা সীতাৰ হৰণ, বালী আৰু সুগ্ৰীৱৰ ভিতৰত সংঘৰ্ষ, আৰু শেষত ৰাৱণৰ মিত্ৰসকলৰ দ্বাৰা স্থান-গ্ৰহণ ইত্যাদি উপ-কাহিনীৰ ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইত বিভিন্ন ধৰণে ব্যাখ্যান কৰা হয় আৰু এইদৰে প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰে ভিন ভিন অৰ্থদান কৰাৰ সুযোগ ওলায়। উদাহৰণস্বৰূপে, বাৰাণসীৰ সীতা হ'ল ভাৰতীয় নাৰীসুলভ গুণৰ শ্ৰেষ্ঠ প্ৰতীক— ধৈৰ্য্যশীলা আৰু অৱশেষত সন্দেহৰ হেতুকে নিৰ্বাসিতা; পুৰুলিয়া ছৌত পিছে এনে নহয়। তাৰ বিপৰীতে ৰামায়ণৰ লোকায়ত ৰূপসমূহত সীতাক এটি অধিক মানৱীয় চৰিত্ৰ হিচাপে উপস্থাপন কৰা হয়— তেওঁ তৰ্ক কৰে, সময়ে সময়ে নিজৰ অধিকাৰৰ হৈ থিয় দিয়ে আৰু শেষত নিৰ্বাসিতা হয়— ৰাষ্ট্ৰৰ অহিত কৰিব পৰা গুজবৰ কাৰণে নহয়, কিন্তু ৰামৰ অহৈতুক ঈৰ্ষাৰ কাৰণে।

সঙ্গীতিক অনুষঙ্গ ন্যূনতম কিন্তু যিখিনি আছে সি সফল। হয় এজন সৰ্বক্ষমতাসম্পন্ন আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ গায়ক নহ'লে গায়কৰ এটা দল থাকে; দুৰ্ভাগ্যবশতঃ তেওঁলোকে হাৰমোনিয়ামৰ লগতহে গায়। আনদ্ধ বাদ্য-যন্ত্ৰীও থাকে—তেওঁ সাধাৰণতে পাখোৱাজ–বাদক হয়, কেতিয়াবা তেওঁৰ ঠাইত থাকে তবলা-বাদক। নাগাৰাও থাকে, আৰু থাকে তাল আৰু ঝাঁঝ। সঘনে ছানাই আৰু তুবহী নামৰ সুষিৰ যন্ত্ৰও ব্যৱহৃত হয়। যিয়েই হওক। ছৌ ৰীতিৰ বিপৰীতে ইয়াত এজন বা এদল কণ্ঠ–শিল্পীয়েহে অনুষ্ঠানৰ সমগ্ৰ সঙ্গীতিক গাঁথনিটোৰ পথ-প্ৰদৰ্শন কৰে আৰু তাৰ ৰূপ নিৰ্ধাৰণ কৰে। গায়কসকল আৰু ঘোষক আৰু অভিনেতাসকলৰ মাজত চকুত-লগা কাল-সামঞ্জস্য থাকে। নাটকৰ শীৰ্ষ-বিন্দু-সম্বলিত শেষৰ যুদ্ধদৃশ্য খিনি বাৰাণসীৰ আন এটা অংশত পতা হয়। স্বাভাৱিকতে ধনু-কাড়েঁৰে সৈতে এই যুদ্ধ আৰু হত্যাৰ দৃশ্যবোৰৰ কাৰণে বহল মুকলি ঠাইৰ আৱশ্যক, আৰু এই দৃশ্যবোৰত অনুষঙ্গ হিচাপে ঢোল-বাদন আৰু ছানাই-বাদন থাকে কিন্তু কোনো কণ্ঠ-সঙ্গীত নাথাকে।

যদিও ৰাম, সীতা আৰু লক্ষ্মণৰ সাজ-পাৰ সৰল, প্ৰকৃতি-অনুগামী আৰু এই চৰিত্ৰসমূহৰ কোনোৱেই মুখা নিপিন্ধে, পিছে হনুমান, ৰাৱণ, বিভীষণ আৰু কুম্ভকৰ্ণ আদিৰ দৰে চৰিত্ৰই মুখা পিন্ধে। এই মুখাবোৰ চেৰাইকেল্লা আৰু পুৰুলিয়া ছৌৰ সন্দৰ্ভত দেখা মুখাতকৈ সম্পূৰ্ণ বেলেগ; এইবোৰ কাঠ বা মাটিৰে সজা নহয়। কাপোৰেৰে সজা ঃ এইবোৰ কোমল, আৰু মুখত একাষৰীয়াকৈ পিন্ধি পিছ ফালে বান্ধি থোৱা হয়। ৰাৱণৰ মুখাখন ৰূপালী আৰু সোণালী বেজীৰ কাম কৰা পাৰ্শ্বীয় মুখা, ইয়াৰ মুখ দহখনো এখন কাপোৰত বেজীৰে বন কৰি তোলা। ইয়াৰ বিপৰীতে হনুমানৰ মুখাখন ধাতুৰ। ইয়াৰ বাহিৰে আন ক'তো আমি হনুমানে এখন বিৰাট আৰু চকুত-লগা সোণালী ধাতুৰ মুখা পিন্ধা দেখা নাপাওঁ। এই কথাটোৱে ইয়াকে বুজাব পাৰে যে সম্ভৱতঃ তুলসীদাসৰ সময়ত হনুমানৰ চৰিত্ৰই দেৱত্ব-গুণ লাভ কৰিছিল। একেটা চৰিত্ৰকে মুখাৰে সৈতে বা বিনা মুখাই উপস্থাপন কৰা এই ধৰণৰ প্ৰথা সমান্তৰালভাৱে দক্ষিণপূৱ এচিয়াৰ আন আন ঠাইত, বিশেষকৈ থাইলেণ্ডত আছে। 'খোন' পৰম্পৰাত দৈত্য আৰু বান্দৰ চৰিত্ৰসমূহে মুখা পিন্ধে যদিও নায়ক আৰু দেৱতাসকলৰ মুখা নাই। এই দিশৰ পৰা বাৰাণসীৰ ৰামায়ণ দক্ষিণ-পূৱ এচিয়াৰ পৰম্পৰাসমূহৰ লগত ঘনিষ্ঠভাৱে সাদৃশ্যপূৰ্ণ যদিও আন আন দিশত ই সুস্পষ্টভাৱে উত্তৰ ভাৰতীয় ৰীতি।

ৰামায়ণ বা 'ৰামচৰিতমানস'ৰ এই নাট্য-উপস্থাপনৰ ইতিহাসৰ বিষয়ে পণ্ডিতসকল একমত নহয়। কিছুমানে ভাবে যে 'ৰামলীলা'ৰ 'ৰামচতিমানস'ৰ প্ৰথম অনুষ্ঠান ১৬২৫ বা তাৰ ওচৰা-উচৰি সময়ৰ তুলসীদাসৰ এজন শিষ্যৰ হাতত হৈছিল। আন কিছুমানৰ মতে স্বপ্নাদিষ্ট হৈ নাৰায়ণদাস নামৰ এজন মন্দিৰ-স্থপতিয়েহে প্ৰথম অনুষ্ঠানটো পাতে। বাৰাণসীৰ নাতিমলিত প্ৰতিবছৰে এই সপোনৰ দৃষ্টিগ্ৰাহ্য

ৰূপ অভিনীত হয়। দেখা যায় যে স্বপ্নটোত নাৰায়ণদাসক ভৰতমিলাপৰ উপ-কাহিনীটোক পুনৰ ৰূপদান কৰিবলৈ কোৱা হৈছিল। আন আন পণ্ডিতে নাট্য-ৰীতি হিচাপে ৰামলীলাৰ জনপ্ৰিয়তাৰ বাবে কৃতিত্ব দিয়ে ‘ভক্তমালা’ৰ ৰচয়িতা নাভাজীক আৰু তাৰ পিছত নাভাজীৰ শিষ্য ‘ভক্তমালা’ৰ টীকাকাৰ প্ৰিয়দাসক। এই বিভিন্ন ব্যাখ্যানসমূহে ‘ৰামচৰিতমানস’ৰ ওপৰত আধাৰিত নাট্য-দৃশ্য-সম্ভাৰৰ সঠিক তাৰিখ নিৰ্ণয় কৰাৰ বাবে কোনো গ্ৰহণযোগ্য ভিত্তি নিদিয়ে। তুলসীদাস আৰু তেওঁৰ অনুগামীসকলৰ সমসাময়িক লোকৰ ৰচনাৰ পৰা এইটো পৰিষ্কাৰকৈ জনা যায় যে ভাৰতৰ বিভিন্ন অংশত জনপ্ৰিয় কেইবা প্ৰকাৰৰ ৰাম-নাট্যৰ কথা তুলসীদাসে জানিছিল আৰু ‘ৰামচৰিত মানস’ৰ ৰচনাৰ সমসাময়িকভাৱে তাৰ ঠিক পিছতে নিশ্চয় ৰামলীলা ৰূপে ‘ৰামচৰিতমানস’ৰ অভিনয় আৰম্ভ হৈছিল।

ষোড়শ আৰু অষ্টাদশ শতাব্দীৰ ভিতৰৰ সময় ছোৱাত ৰামায়ণ-নাট্যৰ বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ ইতিহাস থকা সত্ত্বেও এইটো স্পষ্ট যে ৰামনগৰ (বাৰাণসী) ৰামলীলা ‘ৰামচৰিতমানস’ৰ ৰচনাৰ সমসাময়িক। এটা জনশ্ৰুতি মতে বৰ্তমান মহাৰাজাৰ এজন উপৰি পুৰুষে ডেৰ শ মান বছৰৰ আগতে এটা সপোনত বাৰাণসী নগৰীখনক ৰামায়ণৰ খলালৈ পৰিৱৰ্তিত কৰাৰ আদেশ পাইছিল দেখ্ দেখকৈ ৰজাই জনসাধাৰণৰ লগত সংযোগ স্থাপন কৰিবলৈ এটা নাট্য-মাধ্যমৰ সুহায় লৈছিল। তেওঁ জনসাধাৰণৰ বিশ্বাসৰ লগত নিবিড়ভাৱে জড়িত এটা বিষয়-বস্তুক পুনৰ ৰূপ-দান কৰিছিল। কেৰল, মণিপুৰ, লক্ষ্ণৌ বা উড়িষ্যাৰ ৰজাসকলক অনুপ্ৰাণিত কৰা আন আন সপোনৰ কাহিনীৰ সৈতে আমি পৰিচিত। এইদৰে অষ্টাদশ শতাব্দীত বাৰাণসীৰ ৰামলীলাৰ উদ্ভৱৰ এটা বিৰাট সমাজতাত্ত্বিক তাৎপৰ্য্য আছে।

এতেকে, ইয়াত আছে তেনে এক দৃষ্টান্ত য'ত নাট্য-মাধ্যম অকল সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰক একে ঠাইত লগ লগোৱাৰ বাবেই ব্যৱহৃত হোৱা নাই কিন্তু শাসক আৰু শাসিতৰ মাজত সমন্বয় আৰু সংযোগ সৃষ্টিতো ব্যৱহৃত হৈছে। লগতে, ৰামনগৰৰ ৰামলীলা একাধিক তলত গতি কৰে—এটাই চিৰন্তনক আহ্বান কৰে, আনটোৱে উপস্থিত স্থান আৰু কালৰ লগত সম্পৰ্ক ৰাখে আৰু ই সমসাময়িক বাস্তৱক সাম্ৰি লবলৈ নিজকে সময়ৰ লগত অবিৰত ভাৱে খাপ খুৱাই যায়।

ৰাসলীলা আৰু কৃষ্ণলীলা

দক্ষিণ ভাৰতৰ কুটিয়ট্টম্, ভাগৱতমেলা আৰু যক্ষগানৰ দৰে মন্দিৰ আৰু মন্দিৰ-প্ৰাঙ্গনৰ ৰীতিসমূহৰ যিদৰে মালয়ালম, তেলুগু আৰু কন্নড় সাহিত্যৰ লগত ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত বিকাশৰ দীৰ্ঘ আৰু নিৰৱচ্ছিন্ন ইতিহাস আছে, সেইদৰে উত্তৰ ভাৰততো কৃষ্ণ আৰু ৰামৰ বিষয়-বস্তুক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত হোৱা নাট্য আৰু সাহিত্য-ৰীতিৰ সমান্তৰাল বিকাশ হৈছিল। দক্ষিণ ভাৰতৰ ঘটনাৱলীৰ লগত এই ঘটনা-প্ৰৱাহৰ সম্পৰ্ক নথকা নহয় আৰু মোটামুটিকৈ এইবোৰ সমসাময়িক আছিল, বিশেষকৈ পঞ্চদশ আৰু অষ্টাদশ শতাব্দীৰ ভিতৰত।

পূব ভাৰতৰ, বিশেষকৈ অসম, বঙ্গ আৰু বিহাৰৰ, আৰু লগতে পশ্চিম ভাৰতৰ ভাষাসমূহত অৰ্থাৎ গুজৰাটী আৰু ৰাজস্থানীত হোৱা সাহিত্যিক কৰ্মাৱলীৰ পৰিপ্ৰেক্ষিততো উত্তৰ ভাৰতৰ নাট্য-ৰীতিৰ ইতিহাসৰ বিচাৰ কৰিব লাগিব। প্ৰকৃততে, অসমীয়া, বঙলা, মৈথিলী, আদি যুগৰ গুজৰাটী আদিৰ গঠনৰ কালছোৱা উত্তৰ ভাৰতৰ নাট্য-ৰীতিসমূহৰ উমৈহতীয়া পৃষ্ঠভূমি। এই ৰীতিসমূহ আজি যাইকৈ ব্ৰজভাষাত অৱধী আৰু হিন্দীৰ লগত যুক্ত।

ভাৰতৰ আন কিছুমান ঠাইত হোৱাৰ দৰে বচন বা চলন বা ধ্বনিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰা এই বিচিত্ৰ নাট্য-পৰম্পৰাসমূহ সাহিত্যিক ঘটনা-পৰম্পৰাৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ, যদিও ৰাম বা কৃষ্ণক লৈ আৱৰ্তিত নাট্য-দৃশ্যসম্ভাৰৰ সমগ্ৰ শ্ৰেণীটোকে আজি 'লোক' নহলেও অন্ততঃ 'দেশী' আখ্যা দিয়া হয়। এই ৰীতিবিলাকক অনুচিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা বহুল কৰ্মতৎপৰতাৰ লগত ঘনিষ্ঠ সঙ্গতি ৰাখিহে বিচাৰ কৰিব লাগিব। এই চিত্ৰসমূহতো ৰেখা আৰু বৰ্ণৰ মাধ্যমেৰে একে বিষয়-বস্তুগত আধেয় ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল।

আমি ইয়াকো মনত ৰাখিব লাগিব যে এই মধ্যযুগীয় ঘটনাপ্ৰৱাহসমূহ আছিল সমগ্ৰ দেশখনকে আৱৰি পেলোৱা বৈষ্ণৱ ধৰ্ম আৰু ভক্তি আন্দোলনৰ সৰ্বব্যাপী ঢৌৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ। এই আন্দোলনৰ বিচিত্ৰ ধাৰাসমূহ ইমানেই সুবিদিত যে সেইবোৰৰ পুনৰাবৃত্তিৰ প্ৰয়োজন নাই।

যদিও সাহিত্যিক আৰু কলাগত ঘটনাপ্ৰৱাহসমূহ প্ৰধানতঃ মধ্যযুগীয় আৰু সেইবোৰৰ কাল

আছিল চতুৰ্দশ আৰু পঞ্চদশ শতাব্দী, সেইবোৰৰ অনুপ্ৰেৰণাৰ উৎসবোৰ আছিল প্ৰাচীন কালৰ আৰু এনে কিছুমান পৰম্পৰাৰ ভিতৰত যিবোৰ চুলতানসকলৰ যুগতো অস্থিৰ ভাৱে হ'লেও বৰ্তি আছিল। এই যুগটো দেখাত পূব আৰু উত্তৰ ভাৰতৰ সৰহভাগ ঠাইতে আছিল অনুৰ্বৰ আৰু শুষ্ক। সঁচাকৈ, এইদৰে সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰিলেও অতিৰঞ্জন নহ'ব যে নতুন কৰ্মতৎপৰতা কাৰ্যকৰ আৰু সম্ভৱ হৈছিল মোগলসকলৰ অধীনত তুলনামূলকভাৱে সুস্থিৰ প্ৰশাসন পুনৰ প্ৰতিষ্ঠিত হোৱাৰ পাছত হে।

ক্ৰমে বঙ্গ আৰু অসমৰ যাত্ৰা আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ বিভিন্ন ৰীতিসমূহৰ উপৰিও, আমি আগতে আলোচনা কৰাৰ দৰে, আৰু এক প্ৰকাৰৰ মন্দিৰ-আচাৰ মিশ্ৰিত নাট্য-দৃশ্যসম্ভাৰৰ উদ্ভৱ হৈছিল, যাক মোটামুটিকৈ 'লীলা' আখ্যা দিয়া হৈছে, নাইবা ৰাম আৰু কৃষ্ণৰ জীৱনক লৈ আৱৰ্তিত Cycle plays (চক্ৰ-নাট্য) বুলি ইংৰাজীলৈ অযথাযথ অনুবাদ কৰা হৈছে।

পঞ্চদশ শতিকাত ৰামায়ণ-নাট্যই কি দৰে অনুপ্ৰেৰণা পায় সেইটো আমি ইতিমধ্যে দেখিছোঁ; তাৰ উপৰি দেখিছোঁ তাৰ কিছু আগৰ যুগৰ তামিল আৰু মালায়লম পাঠসমূহৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ অৱদান। ৰামৰ সলনি মথুৰা-গমনৰ পূৰ্বৰ কৃষ্ণ নায়ক হিচাপে থকা কৃষ্ণলীলা আছিল এক সমান্তৰাল বিকাশ।

ৰামৰ ক্ষেত্ৰত হোৱাৰ দৰে, কৃষ্ণকেন্দ্ৰিক বিষয়-বস্তুৰো গুৰি ভাৰতীয় ইতিহাসৰ প্ৰাচীনতম অভিলেখসমূহত পাব পাৰি। অৱশ্যে ৰাম-কেন্দ্ৰিক বিষয়-বস্তুৰ বিপৰীতে দুটা সুকীয়া আৰু দেখাত সম্পৰ্কহীন কৃষ্ণ-কেন্দ্ৰিক বিষয়-বস্তু ভাৰতীয় চিন্তা, সাহিত্য আৰু কলাত সোমাই আছে। প্ৰথমটো হ'ল মহাভাৰত আৰু ভগৱদ্গীতাৰ কৃষ্ণ, যি ঐতিহাসিক ঘটনাৰ ক্ষীণ সাৰকেন্দ্ৰ অথবা পুৰা-কাহিনীৰ ওপৰত আধাৰিত; আৰু আনটো হ'ল বৃন্দাৱন আৰু মথুৰাৰ ছৱাল কৃষ্ণ, যাৰ কাহিনী বিধৃত হৈছে মহাভাৰতৰ অনুসংযোজন 'হৰিবংশ পুৰাণ'ত। আমি দেখিছোঁ কি দৰে ভাৰতৰ ইতিহাসৰ বিভিন্ন যুগত ৰাম-কেন্দ্ৰিক বিষয়-বস্তুৱে বিভিন্ন ভাষাত, আৰু নাট্য, চিত্ৰ আৰু সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত আধেয় আৰু ৰীতি সন্দৰ্ভত বিভিন্ন ধৰণে প্ৰযুক্ত হৈছে। আমি ইয়াকো দেখিছোঁ যে কুটিয়ট্টম, ভাগৱতমেলা আৰু যক্ষগানৰ পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰ ৰামায়ণৰ বিভিন্ন পাঠ আৰু মহাভাৰতৰ নানান উপ-কাহিনীক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত। বৃন্দাৱন আৰু মথুৰাৰ কৃষ্ণক লৈ গঢ় লোৱা সাহিত্যিক আৰু কলাগত পৰম্পৰাটো এটা পৰিপূৰক পৰম্পৰা, পিছে ইও প্ৰথমটোৰ সমানেই শক্তিশালী আৰু জনপ্ৰিয়। সংস্কৃত সাহিত্যৰ পুৰাণ, নাটক আৰু কাব্যৰ মাধ্যমেৰে আৰু দ্বাদশৰ পৰা উনবিংশ শতিকালৈ বিভিন্ন আঞ্চলিক ভাষাৰ কাব্য আৰু নাট্য ৰচনাৰ মাজেদি ইয়াৰ কুৰিটা শতিকা বা তাতোকৈ অধিক কাল যোৱা ধাৰাবাহিকতা বিচাৰি পাব পাৰি।

ভাৰতবৰ্ষৰ নাট্য, নৃত্য আৰু সঙ্গীত পৰম্পৰাৰ সামগ্ৰিকতা অনুধাৱন কৰিবৰ কাৰণে এই সমান্তৰাল ধাৰাসমূহৰ জ্ঞানখিনি অতি প্ৰয়োজনীয়। দূৰকল্পী চিন্তা, মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ আৰু প্ৰতীকমূলক অৰ্থৰ ভিত্তিত কৰা এই বিষয়-বস্তুসমূহৰ বিচিত্ৰ ব্যাখ্যান তো আছেই। যদি প্ৰথম বিধৰ মহাকাব্যীয় কাহিনী-বস্তুৱে আচৰণ-বিধিৰ আধাৰ প্ৰদান কৰে আৰু দিয়ে শুভ-অশুভ শক্তিৰ সেই দ্বন্দ্বৰ বোধ যি ক্ষমতা-লিপ্সাৰ বাবে নহয়, কৰ্তব্যৰ খাতিৰতহে সম্পাদিত হয়, তেনেহলে দ্বিতীয়টোৱে দাঙি ধৰে নিৰ্গুণ আৰু অমূৰ্ত ভগৱন্ত-বস্তুৰ লগত মিলিত হ'বলৈ মানুহৰ চিৰন্তন আকাঙ্ক্ষা। যদি-প্ৰথমটোৱে আনুভূমিক কৰ্মতৎপৰতা যদি সম্বলিত কাৰ্য্য আৰু আচৰণৰ মণ্ডলৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে, তেনেহলে দ্বিতীয়টোৱে সূচায় একে ধৰণৰ কিন্তু উলম্ব উত্থান-সম্বলিত মণ্ডলৰ কথা। প্ৰথমটোৰ বিৰাট স্থাপত্যসুলভ আধেয়ক ধৰি ৰাখিব পৰা স্বাভাৱিক কলাগত ৰীতি আছিল উচ্চ শক্তিশালী নাট্য, দ্বিতীয়টোৰ স্বাভাৱিক পৰিণতি আছিল সেই গীতিময় পুনৰাবৃত্তিমূলক চক্ৰ য'ত বহুসংখ্যক ৰীতিৰ মাজেৰে অমূৰ্ত আৰু ৰূপাতীত ভগৱন্ত-বস্তুৰ লগত মিলৰ আকাঙ্ক্ষা ব্যক্ত হয়।

কৃষ্ণলীলা আছিল এই দ্বিতীয় ব্যগ্ৰতাৰ চূড়ান্ত বিন্দু, ইয়াৰ পুনৰাবৃত্তিমূলক প্ৰকৃতিৰ মাজেৰে ই মাত্ৰ সময়ৰ চক্ৰাকাৰ গতি আৰু বিষয়-বস্তুৰ শাশ্বত যথাৰ্থতাক পুনৰ প্ৰতিপন্ন কৰিছিল। এই বিষয়-বস্তুটোৰ শক্তি নিহিত আছে এনে এক পুৰা-কাহিনীত যি ঐতিহাসিক ঘটনাৰ বিৱৰণ নহৈ বৰং দৈহিকভাৱে মোহনীয় আৰু অৰ্থপূৰ্ণ।

এইটো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ যে ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতে কথাকাৰ, ৰাম-কথা বা হৰি-কথা আদি পৰম্পৰাৰ জন্ম দিয়ে যদিও, মথুৰা আৰু বৃন্দাৱনৰ কৃষ্ণই গীতিধৰ্মী আৰু ভক্তিমূলক গায়ন-ৰীতিৰহে জন্ম দিয়ে, যি পিছলৈ গৈ 'কীৰ্তন' আৰু 'ভজন' আদিৰ পৰম্পৰাত ঘনবদ্ধ ৰূপ লয়। অৱশ্যে এই দুটা কেতিয়াও সম্পূৰ্ণভাৱে পৰম্পৰ-স্বতন্ত্ৰ নাছিল।

আগতে উল্লেখ কৰাৰ দৰে, লীলা বা অধিক স্পষ্টকৈ ৰাসলীলাৰ অৱধাৰণাটো মহাভাৰতৰ অনুসংযোজন 'হৰিৱংশ'ত আছে, 'বিষ্ণুপৰ্ব'ৰ ২০শ অধ্যায়ত (অৰ্থাৎ খণ্ড অধ্যায় ২০) গোপীসকলৰ লগত কৃষ্ণৰ নৃত্যৰ বিশদ বিৱৰণ দিয়া আছে। শৰৎ কালৰ পূৰ্ণিমা নিশা এই নৃত্য অনুষ্ঠিত হয়। গোপীসকল যেন সম্মোহিত হৈ ওলাই আহে আৰু ভগৱন্তৰ লগত নৃত্য কৰে। মূল পাঠৰ পৰা আৰু লগতে নীলকণ্ঠৰ টীকাৰ পৰা দেখা যায় যে এই নৃত্যৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল কৃষ্ণৰ সৈতে হাত ধৰা-ধৰিকৈ থকা দুগৰাকী গোপী সমন্বিতে নৃত্যৰত সকলোৰে মণ্ডলাকাৰ গঠন। হৰিৱংশৰ পৰা এনে ধাৰণাও হয় যে মাটিত পুতি থোৱা এডাল খুটিৰ চাৰিওফালে ৰাস অনুষ্ঠিত হৈছিল। বৃত্তাকাৰ নৃত্যৰ প্ৰাচীনতম উল্লেখ পোৱা যায় ঋগবেদত (১০,৭২.৬) য'ত সৃষ্টি-পাতনিৰ বিৱৰণ আছে আৰু 'দেৱ'সকলে বৃত্তাকাৰে নৃত্য কৰা বুলি বৰ্ণিত হৈছে। 'হৰিবংশই পিছে এই মূল আৰ্হিটোৰ লগত নতুন উপাদান আৰু অলঙ্কাৰ সংযোজন কৰি নৃত্য-ৰীতিটোৰ অধিক বিশদ বিৱৰণ দিছে। ইয়াত অৱশ্যে 'চালিক্য' নামৰ এবিধ গীতি-নাট্য ৰীতি আৰু 'হল্লীসক' নামৰ এবিধ বৃত্তাকাৰ নৃত্যৰ কথাও কোৱা হৈছে। অন্যান্য বহুতো সংস্কৃত গ্ৰন্থত এনেকুৱা বৃত্তাকাৰ নৃত্যৰ ভালেমান উল্লেখ পোৱা যায়।

যদিও হৰিবংশত থকা ৰাস আৰু কৃষ্ণৰ আগৰ ছোৱা জীৱনৰ বৰ্ণনা চমু আৰু উপকৰা ধৰণৰ, পিছৰ পুৰাণসমূহে ইয়াৰ প্ৰতি যথেষ্ট মনোযোগ দিছে। সঘনে ইয়াৰ ভিন্ন ভিন্ন ৰূপ পোৱা যায় আৰু এইবোৰৰ অধ্যয়নৰ পৰা এই বিষয়-বস্তুটোৰ পৰিব্যাপী প্ৰভাৱৰ বিষয়ে প্ৰত্যয় জন্মে। পুৰাণবিলাকে ৰাসক এটা একাধিক অৰ্থযুক্ত মূৰ্তি আৰু প্ৰতীক বুলি ক'ব পৰা হোৱাৰ আগতেই নিশ্চয় এই নৃত্য-ৰীতিটোৱে যথেষ্ট জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিছিল।

'বিষ্ণু পুৰাণ' আৰু 'ব্ৰহ্ম পুৰাণে' বহু অধ্যায়ত জন্মৰ পৰা মৃত্যুলৈকে কৃষ্ণৰ জীৱন সামৰিছে ঃ স্বাভাৱিকতে, ৰাস আৰু লীলা সম্পৰ্কীয় অংশখিনিক গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। 'বিষ্ণুপুৰাণ'ত চন্দ্ৰালোকত শৰৎকালত চক্ৰাকাৰে অনুষ্ঠিত ৰাস-নৃত্যৰ বিশদ বৰ্ণনা আছে। পিছে, 'হৰিবংশ'ত বৰ্ণিত দৃশ্যৰ সলনি ইয়াত গোপীসবে কৃষ্ণৰ চাল-চলনৰ অনুকৰণ কৰি কৈছে, "ময়েই কৃষ্ণ, মোৰ চাল-চলনৰ সৌষ্ঠৱলৈ চোৱাহঁক আৰু মোৰ গীত শুনাহঁক।" কঙ্কণৰ কিঙ্কিণীৰ সঙ্গীত আৰু সঙ্গতিপূৰ্ণ সুৰত শৰৎকালৰ মোহনীয়তাক স্বাগত জনোৱা গীতৰে সৈতে নৃত্য চলি থাকে। 'অগ্নি', 'বায়ু', 'লিঙ্গ', 'কূৰ্ম' আৰু 'পদ্ম' এই আটাইবোৰ পুৰাণতেই কৃষ্ণৰ জীৱনৰ উল্লেখ আছে, কিন্তু ৰাসৰ সৰ্বাধিক বিস্তাৰিত বিৱৰণ সন্নিৱিষ্ট হৈছে 'শ্ৰীমদ্‌ভাগৱতপুৰাণ'ত। এই পুৰাণৰ দশম স্কন্ধৰ প্ৰায় পোন্ধৰটা অধ্যায়ত কৃষ্ণৰ বংশী বাদন, গোপীকৃষ্ণ-সংবাদ, কৃষ্ণৰ অন্তৰ্ধান, গোপীসকলৰ কৃষ্ণৰ ৰূপ অনুকৰণ, যমুনাৰ তীৰত কৃষ্ণৰ পুনৰাৱিৰ্ভাৱ, মহাৰাস অনুষ্ঠান আৰু শেষত জল-ক্ৰীড়াকে ধৰি গোপীসকলৰ সৈতে কৃষ্ণৰ বিভিন্ন লীলাৰ বৰ্ণনা দিয়া হৈছে। ঘাইকৈ এই ক্ৰীড়াসমূহ আৰু এইবোৰৰ বিভিন্ন স্তৰে ষোড়শ শতিকাৰ মথুৰাৰ অষ্টচাপ গোষ্ঠীৰ কবিসকলক ৰাস সম্পৰ্কীয় বিভিন্ন সৃষ্টিৰ বাবে অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছিল যেন লাগে।

ৰাসৰ বৰ্ণনা থকা শেহতীয়া পুৰাণখন সম্ভৱতঃ 'ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত পুৰাণ'। ইয়াত বিষয়-বস্তুটোৰ বিৱৰণত এটা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ পৰিৱৰ্তন পৰিলক্ষিত হয়। 'শ্ৰীমদ্‌ভাগৱত'ত থকা এটা তাৎক্ষণিক উল্লেখৰ বাহিৰে যি ৰাধা আন পুৰাণসমূহত প্ৰায় অনুপস্থিত, তেওঁ ইয়াত ৰাসৰ এটা কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ হৈ পৰিছে। দেখ দেখকৈ 'ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত পুৰাণে' পৌৰাণিক আৰু অন্যান্য নানা উৎসৰ পৰা, বিশেষকৈ 'গৰ্গ-সংহিতা' আৰু হালৰ 'গাথাসপ্তশতী'ৰ পৰা ধাৰণাটো লাভ কৰিছিল। হয়তো 'জয়দেৱৰ গীত–গোৱিন্দ'ৰ পৰাও তাক লাভ কৰিছিল আৰু সেই পুথিখন সম্ভৱতঃ 'ব্ৰহ্মবৈৱৰ্তপুৰাণ'ৰ এই অংশবোৰৰ পূৰ্বৰ ৰচনা আছিল, যদিও এই অংশবোৰৰ ৰচনাৰ কাল সম্পৰ্কে পণ্ডিতসকল সমূলি একমত নহয়। আকৌ 'গীত–গোৱিন্দ' আৰু 'ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত পুৰাণ' উভয়েই ঋতুটোক শৰতৰ পৰা বসন্তলৈ পৰিৱৰ্তন কৰিছে আৰু পূৰ্বৰ পুৰাণসমূহত অনুপস্থিত ৰাধাৰ বিষয়টোৰ অৱতাৰণা কৰিছে। যি কি নহওক, বিশেষ গোপীস্বৰূপে ৰাধাৰ চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰোঁতা প্ৰথম প্ৰধান কবি জয়দেৱেই হওক বা নহওক, এই সৃষ্টিৰ ফলত ৰাসৰ প্ৰকৃতিৰ এটা পৰিৱৰ্তন ঘটিল ঃ কৃষ্ণ আৰু গোপীসকলৰ লগতে নৃত্যটোত এটা তৃতীয় উপাদান যুক্ত হ'ল—ৰাধা। ৰাধাৰ উপস্থিতিয়ে স্বাভাৱিকতে এনে এটা নাটকীয় উপাদানৰ প্ৰৱেশ ঘটালে; ৰহস্যবাদী আৰু কলাগত দিশত যাৰ তাৎপৰ্য্য আছিল বিৰাট। 'গৰ্গ-সংহিতা', 'ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত পুৰাণ' আৰু 'গীত–গোবিন্দ'কেই কৃষ্ণ-গোপী ভিত্তিক বিষয়-বস্তুৰ ঠাইত ৰাধা-কৃষ্ণ-ভিত্তিক বিষয়-বস্তুৰ বাবে প্ৰধান উৎস যেন লাগে।

এই কথাটোলৈকো আঙুলিয়াই দিব লাগিব যে যদিও এই আটাইবোৰ পুৰাণ কৃষ্ণৰ জীৱনক লৈ ৰচিত, তথাপি এইবোৰত কৃষ্ণৰ ভালেমান লীলাৰ উল্লেখ নাই—যেনে, মাখন-চুৰি, পনঘট, দান-লীলা আদি যিবোৰ বৰ্তমানৰ ব্ৰজৰাসৰ প্ৰথাগত পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰৰ অংশ। কালিয়দমন, গোৱৰ্ধনলীলা, চীৰহৰণ আদি শ্ৰীমদ্‌ভাগৱতত উল্লিখিত হৈছে কিন্তু 'অগ্নি', 'পদ্ম', 'বিষ্ণু' আৰু 'ব্ৰহ্ম পুৰাণ'ত হোৱা নাই।

আদি আৰু শেষ মধ্যযুগৰ সংস্কৃত 'কাব্য' সাহিত্যতো প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে ৰাস বা সমগোত্ৰীয় নৃত্য-নাট্য-ৰীতিৰ প্ৰসঙ্গ আছে। ইয়াৰ ভিতৰত আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ হ'ল শ্ৰীহৰ্ষৰ 'ৰত্নাৱলী', য'ত 'চৰ্চৰী'ৰ উল্লেখ কৰা হৈছে, আৰু 'ভট্টনাৰায়ণ'ৰ 'বেণীসংহাৰ', য'ত ৰাসৰ কথা কোৱা হৈছে।

এইদৰে দেখা যাব যে এহাতে 'হৰিৱংশ' (শেহতীয়া অনুমিত সময় তৃতীয় শতাব্দী) আৰু 'শ্ৰীমদভাগৱত'ৰ (প্ৰায় দশম শতাব্দী) কাল চোৱা আৰু আন হাতে সপ্তমৰ পৰা দ্বাদশ শতিকালৈকে সংস্কৃত 'কাব্য' আৰু 'নাটক'ৰ কালছোৱাৰ ভিতৰত কৃষ্ণ-ভিত্তিক বিষয়-বস্তু, বিশেষকৈ ৰাস, ভাৰতৰ বহতো অঞ্চলত প্ৰচলিত আছিল আৰু সিয়েই পুৰাণ, কাব্য আৰু নাট্য ৰচনাৰ এটা প্ৰধান উপজীব্য আছিল।

ইয়াৰ লগে লগে নৃত্য, নাট্য, সঙ্গীত ইত্যাদিৰ শাস্ত্ৰ আৰু বিধি গ্ৰন্থত এই ৰীতিটোৰ ওপৰত কৰা বিদ্যাভিত্তিক আলোচনাসমূহকো লেখত ধৰিব লাগিব। যদিও কিছুমান পণ্ডিতে 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত বৰ্ণিত নানা বিধৰ 'লাস্য'ৰ লগত ৰাসৰ এটা সম্বন্ধ সাব্যস্ত কৰিব খুজিছে, ভৰত বা নন্দিকেশ্বৰ এজনেও পিছৰ বিধক এটা সুকীয়া শ্ৰেণী বুলি গণ্য নকৰিছিল। একমাত্ৰ 'অগ্নিপুৰাণেহে' 'ৰাসক'ৰ উল্লেখ কৰিছে। যিয়েই নহওক, দশম শতাব্দীৰ পৰা আৰম্ভ কৰি, বিশেষকৈ দ্বাদশ শতাব্দীৰ পৰা সৰহভাগ গ্ৰন্থতে 'ৰাস' আৰু 'ৰাসক'ৰ বিষয়ে আলোচনা হ'বলৈ ধৰে। চতুৰ্দ্দশ শতাব্দীৰ হেমচন্দ্ৰৰ 'কাব্যানুশীলন' আৰু শাৰদাতনয়ৰ 'ভাৱপ্ৰকাশে' ইয়াৰ প্ৰতি যথেষ্ট মনোযোগ দিছে। 'সঙ্গীতৰত্নাকৰে' তিৰ্য্যকভাৱে হে ইয়াৰ প্ৰসঙ্গ আনিছে। এই আটাইবোৰ ৰচনাৰ পৰা এইটো অতি পৰিষ্কাৰকৈ ওলায় যে 'শ্ৰীমদ্‌ভাগৱত'

আৰু তাৰ পিছৰ কালৰ পুৰাণসমূহত থকা বিশদ বিৱৰণৰে সৈতে মধ্যযুগতহে এই শ্ৰেণীৰ অনুষ্ঠানে গুৰুত্ব লাভ কৰে। সেই সময়লৈ বিভিন্ন ধৰণৰ নাট্যানুষ্ঠান (উপৰূপকসমূহ) আৰু বিশুদ্ধ সঙ্গীত আৰু নৃত্যৰ ('সঙ্গীত' বা 'নৃত্ত') পৰা পৃথক এটা সুকীয়া শৈলী স্বীকৃত হয়। এই ক্ষেত্ৰত 'ৰাসক', 'ৰাস', 'হল্লীসক' আৰু 'চৰ্চৰী'ক লৈ এই শৈলীটো গঠিত হৈছিল। দুটা বা ততোধিক বিভিন্ন উপ-ৰীতিৰ ভিতৰত কিছু কিছু সমাৰোপন ঘটিছিল কিন্তু ইয়াক চিহ্নিত কৰা বৈশিষ্ট্যটো নিশ্চিতভাৱে আছিল কণ্ঠ বা যন্ত্ৰ-সঙ্গীতৰ লগত কৰা দলীয় নৃত্য, সি পৰ্ব-যুক্ত হওক বা নহওক। অন্যান্য উৎসৰ পৰা আমি জানিব পাৰোঁ যে 'হৰিৱংশ'ৰ 'হল্লীসক' সম্ভৱতঃ আটাইতকৈ পুৰণি আছিল আৰু সি এজন পুৰুষৰ চাৰিওফালে কেইবাগৰাকী স্ত্ৰীৰ নৃত্যক বুজাইছিল। 'ৰাসক' বা 'ৰাস' সময়ত অকল এটা চক্ৰাকাৰ নৃত্য হৈ নাথাকি সংলাপ আৰু অন্যান্য উপাদান-সম্বলিত নিৰ্দ্দিষ্ট নাট্য-লিপিৰে সৈতে এক নাট্য-বস্তু হৈ পৰে।

সংস্কৃত পৰম্পৰাৰ উপৰিও আছিল প্ৰাকৃত আৰু অপভ্ৰংশ সাহিত্য। কৌতূহলৰ কথা যে নাট্যৰচনা হিচাপে 'ৰাস' বা 'ৰাসো'ৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ উদাহৰণসমূহ পোৱা যায় দ্বাদশ আৰু ত্ৰয়োদশ শতাব্দীৰ জৈন উৎসৰ পৰা। একাদশ শতিকাৰ 'জম্বুস্বামীচৰিতে' এক 'অম্বাদেৱী ৰাস'ৰ উল্লেখ কৰিছে; আন আন গ্ৰন্থত এক 'অন্তৰঙ্গৰাস'ৰ প্ৰসঙ্গ আছে। দ্বাদশ শতাব্দীত জৈন সাহিত্যত ৰাস-ৰীতিসমূহ অতি জনপ্ৰিয় হৈছিল যেন লাগে। তথাকথিত 'সন্দেশৰাসক' নামৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ কৃতিখনো ত্ৰয়োদশ শতিকাৰ, তাৰ পিছত আছে জৈন বিষয়-বস্তুক কেন্দ্ৰ কৰি লিখা 'ভৰতেশ্বৰ বাহুবলী', 'ঘোৰৰাস', 'অম্বুৰাস' আদি গুৰুত্বপূৰ্ণ সাহিত্য-কৃতি। অৱশ্যে ইয়াৰ ভিতৰত দুখনেহে কৃষ্ণৰ বিষয়-বস্তু সামৰি লৈছে ঃ এখন হৈছে 'শ্ৰীনেমিনাথ ৰাস' য'ত নেমিনাথ আৰু কৃষ্ণ দ্বন্দ্ব যুদ্ধত লিপ্ত হোৱা দেখা গৈছে; ইয়াত অৱশেষত নেমিনাথৰেই জয় হয় (স্পষ্টতঃ এই ৰাসত জৈন আৰু বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ মাজৰ সংঘৰ্ষটো নাটকীয়ভাৱে উপস্থাপিত হৈছে।) আনখন হ'ল 'গয়সুকুমাৰ ৰাস' য'ত একেবাৰে শেষত এটা ৰাস নৃত্য বৰ্ণিত হৈছে। পঞ্চদশ শতিকাত 'ফাগু' নামৰ এক নতুন শ্ৰেণীৰ ৰচনাৰ উদ্ভৱ নোহোৱালৈকে ৰাসক বা ৰাস ৰচনা কৰাৰ পৰম্পৰাটো চলি থাকে।

অষ্টাদশ শতিকালৈকে সমান্তৰাল ধাৰা হিচাপে জৈন পৰম্পৰাটো চলি থাকে যদিও সি আছিল সঙ্গীত আৰু নৃত্য ৰচনা হিচাপে ৰাসৰ প্ৰচলনৰ ওপৰঞ্চি স্বৰূপে।

আমি এতিয়া যিখিনি সময়ৰ বৰ্ণনা দিছোঁ সেয়া হ'ল উত্তৰ, পূব আৰু পশ্চিম ভাৰতত ভালেমান ভাষাৰ গঠনৰ যুগ। বঙলা, ৰাজস্থানী, গুজৰাটী, মৈথিলী আৰু পঞ্জাৱী ভাষাৰ আদি স্তৰবোৰৰ ভালেখিনি সমধৰ্মিতা আছে আৰু তাৰে পৰাই দশমৰ পৰা পঞ্চদশ শতিকাৰ ভিতৰৰ সময় ছোৱাত বিকশিত হোৱা নাট্য, নৃত্য আৰু সঙ্গীত ৰীতিসমূহৰ সমৰূপ পটভূমি ৰচিত হয়।

সংস্কৃত আৰু বিভিন্ন প্ৰাকৃত আৰু অপভ্ৰংশ, বিশেষকৈ সৌৰসেনী আৰু ব্ৰজবোলি আদি ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা এই ভাষাগত ঘটনা-প্ৰৱাহৰ পটভূমিত আমি ষোড়শ শতিকাৰ মথুৰা আৰু বৃন্দাৱনত হোৱা কাব্য আৰু নাট্য ৰীতিসমূহৰ বিকাশক অনুধাৱন কৰিব লাগিব।

যদিও সাহিত্যত কৃষ্ণ-কেন্দ্ৰিক বিষয়-বস্তু পৰিব্যাপ্ত আছিল, ৰাস বা ৰাসক কলা-ৰীতিটো এই বিষয়–বস্তুৰ ভিতৰতে আবদ্ধ নাছিল। যিদৰে নাছিল এবিধ গীতি-ধৰ্মী নৃত্য-ৰূপৰ ভিতৰতো, পুৰণি গুজৰাটী ৰচনা 'সপ্তক্ষেত্ৰী' ৰাস (১২৭১ খ্ৰী) গ্ৰন্থৰ পৰা অনুমান কৰিব পাৰি যে গুজৰাটত বৃত্তাকাৰ নৃত্যৰ বিবিধ প্ৰকাৰ চলি আছিল। তাত 'তাল ৰাস' আৰু 'লকুট ৰাস'ৰ (অৰ্থাৎ প্ৰথমটো হাত চাপৰিৰে সৈতে আৰু দ্বিতীয়টো লাখুটিৰে সৈতে) উল্লেখ কৰা হৈছে। ৰাস আখ্যাটো এনে এক ধৰণৰ ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰতো ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল য'ত ছন্দোবদ্ধ পদ্যৰে দীঘলীয়া কাহিনী আছিল আৰু

যাৰ আধেয় হিচাপে আছিল বীৰত্বব্যঞ্জক নাইবা নীতিশিক্ষামূলক বিষয়-বস্তু। শৈলভদ্ৰৰ 'ভৰতেশ্বৰ বাহুবলী' আদিৰ দৰে পুৰণি গুজৰাটীত লিখা জৈন গ্ৰন্থসমূহ এই নতুন গতিপ্ৰৱাহৰ যথাযথ উদাহৰণ।

পঞ্চদশ শতিকাৰ পৰা আন এটা পৰ্য্যায় আৰম্ভ হয়। বৈষ্ণৱ আন্দোলনটো সম্প্ৰসাৰিত হয় আৰু তাৰ লগতে আহে কৃষ্ণ-কেন্দ্ৰিক বিষয়-বস্তুৰ প্ৰতি নৱীকৃত আগ্ৰহ— ফলত এই বিষয়-বস্তুক লৈ আৱৰ্তিত মঞ্চ আৰু নাট্য ৰীতিসমূহে নতুন উদ্দীপনা লাভ কৰে। এই কালতেই পূব ভাৰতত 'গীত-গোৱিন্দই' নতুন জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰে। ৰচিত হোৱাৰ এশ বছৰ বা তাৰো কিছু সৰহ কাল জয়দেৱৰ এই গ্ৰন্থখনে বিশেষ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিছিল যেন নালাগে। কিন্তু পঞ্চদশ শতিকাৰ পৰা দেশৰ সকলো অংশত, ঘাইকৈ বঙ্গ, উড়িষ্যা আৰু ৰাজস্থানত, ইয়াৰ ওপৰত আধাৰিত টীকা আৰু অনুকৰণ ৰচিত হবলৈ ধৰে। কৃষ্ণ-কাহিনীৰ ওপৰত আধাৰিত 'কৃষ্ণবিজয়'খন পঞ্চদশ শতিকাত ৰচিত হৈছিল মালাধৰ বসুৰ দ্বাৰা, যি 'ভাগৱত' আৰু 'বিষ্ণুপুৰাণ'ৰ পৰা ইচ্ছামতে সমল আহৰণ কৰিছিল আৰু লগতে জয়দেৱৰ দ্বাৰাও প্ৰভাৱিত হৈছিল। চৈতন্যদেৱ এই গ্ৰন্থখনৰ লগত পৰিচিত আছিল আৰু বৃহৎ জনসমাৱেশত ইয়াক প্ৰয়োগ কৰিছিল। আনহাতে বড়ু চণ্ডীদাসে 'কৃষ্ণকীৰ্তন'খন অধিক ঘনিষ্ঠভাৱে 'গীত-গোৱিন্দ'ৰ আৰ্হিত ৰচনা কৰিছিল। মূল 'চৌতিসা'ৰ (পুৰণি উড়িয়াৰ এবিধ গীত-ৰীতি) ভিতৰত সুমুৱাই লোৱা হৈছিল 'গীত-গোৱিন্দ'ৰ 'অষ্টপদী' ৰীতি যাক গাবও পৰা গৈছিল, আবৃত্তি কৰিবও পৰা গৈছিল। সপ্তদশ শতিকাত গেয় ৰীতিৰ প্ৰধান ৰূপদাতা আছিল উপেন্দ্ৰ ভাঞ্জ, দিনকৰ দাস আৰু কবি সূৰ্য্য বলদেৱ। এইবোৰ আছিল বঙ্গ, বিহাৰ, উড়িষ্যা আৰু মিথিলাত হোৱা 'গীত-গোৱিন্দ'ৰ নানান অনুকৰণৰ পৰিপূৰক। বিহাৰত উমাপতি আৰু বিদ্যাপতিৰ দ্বাৰা একেধৰণৰ কৃতি ৰচিত হৈছিল।

যিদৰে পৰৱৰ্তী ৰচনাসমূহৰ ওপৰত 'গীত-গোৱিন্দ' আৰু ইয়াৰ কলাত্মক ৰীতিসমূহৰ প্ৰভাৱ গভীৰভাৱে পৰিছিল, সেইদৰে চৈতন্য আৰু তেওঁৰ অনুগামীসকলে এনে এক সামাজিক-ধৰ্মীয়-সাংস্কৃতিক আন্দোলন আনিছিল যি অসম, বঙ্গ আৰু উড়িষ্যাৰ পৰা বৃন্দাৱনলৈকে বিয়পি পৰে★। পুৰীত চৈতন্যৰ অৱস্থান আৰু শিষ্যবৰ্গৰ সৈতে তেওঁৰ সমগ্ৰ ভাৰত ভ্ৰমণেই ঘাইকৈ কাৰ্য্যকৰী আছিল। তেওঁৰ শিষ্যসকলেই ৰাধা-কৃষ্ণ পূজাৰ প্ৰৱৰ্তন কৰে, যিটো বৃন্দাৱনত বৈ গ'ল।

ইপিনে শঙ্কৰদেৱ আৰু তেওঁৰ ভাগৱতী বৈষ্ণৱ ধৰ্ম-মতে অঙ্কীয়া নাট আৰু ভাওনা (য'ত ৰাধা অন্তৰ্ভুক্ত নহয়) ৰীতিৰ জন্ম দিয়ে। আনপিনে বৃন্দাৱনে ভাৰতৰ সকলো অংশৰ পৰা অহা বৈষ্ণৱসকলক আশ্ৰয় দিয়ে আৰু তাৰে পৰাই শেষত উদ্ভৱ হয় বিশিষ্ট ৰূপৰ বৃন্দাৱন বৈষ্ণৱ ৰীতি য'ত ৰাধা আৰু কৃষ্ণ হ'ল কেন্দ্ৰীয় আৰ্হি। ৰাসেই হৈ পৰে ইয়াৰ কলাগত প্ৰকাশৰ স্বাভাৱিক ৰীতি যি এহাতে জৈন পৰম্পৰাৰ 'ৰাসক' আৰু 'ফাগু'তকৈ পৃথক আৰু আনহাতে অঙ্কীয়া নাটৰ নাট্য-বিন্যাসতকৈ সুকীয়া।

'ৰাসো', 'ৰাসক', 'ফাগু'ৰ পৰম্পৰাসমূহৰ পৰা ঠাল-ঠেঙুলি ওলাই 'সং', 'সোৱাংগ', 'সঙ্গীত', 'খ্যাল' আৰু 'নৌটঙ্কী' আদি ভালেমান নাট্য-ৰীতিৰ উদ্ভৱ হয় আৰু 'ভৱাই'কো প্ৰভাৱিত কৰে। 'ভাগৱত পুৰাণ'ৰ লগতে 'গীত-গোৱিন্দৰ' পৰম্পৰা আৰু ব্ৰজবোলি আৰু পিছত ব্ৰজভাষাৰ ওপৰত আধাৰিত বিভিন্ন ৰচনাৰ পৰা বৃন্দাৱনৰ ৰাসলীলাৰ উদ্ভৱ হয়।

বৈষ্ণৱ ধৰ্ম আৰু দ্বাদশ আৰু ষোড়শ শতিকাৰ ভিতৰত তাৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা কলাগত ৰীতিসমূহক চিহ্নিত কৰা প্ৰধান বৈশিষ্ট্যসমূহৰ কিছু সৰলীকৃত এই কাহিনীৰ প্ৰয়োজন আছিল এই কথাটো উপলব্ধি কৰাবলৈ যে আজি বৃন্দাৱনৰ গোস্বামীসকলৰ দ্বাৰা প্ৰৱৰ্তিত বুলি কোৱা ব্ৰজৰাসৰ

★ অসমত নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলন শঙ্কৰদেৱৰ নেতৃত্বত নিজাকৈ আৰম্ভ হৈছিল। —অনুবাদক

অকল ধৰ্মীয় দিশৰ পৰাই নহয়, ভাষাগত আৰু কলাগত দিশতো ভাৰতৰ অন্যান্য অংশৰ লগত সম্পৰ্ক আছিল। প্ৰকৃততে, দক্ষিণ ভাৰতত হোৱা ঘটনা-প্ৰৱাহ আৰু উত্তৰ ভাৰতৰ আন্দোলনসমূহৰ লগত সেইবোৰৰ আন্তঃক্ৰিয়াও এই আলোচনাৰ বাবে প্ৰাসঙ্গিক। বল্লভাচাৰ্য্য দক্ষিণৰ পৰা অহা অভিবাসী আছিল। ধৰ্মীয় আন্দোলনৰ সচলতা ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক প্ৰপঞ্চৰ এটা বিশিষ্ট গুণ হৈ আহিছে। আনকি এই প্ৰাৰম্ভিক আলোচনায়ো সম্ভৱতঃ এইদৰে প্ৰত্যয় জন্মাব যে এহাতে যিদৰে মথুৰাৰ অনুচ্চাদৰ্শী জনপ্ৰিয় ৰাসৰ লগত বৈদিক নহলেও পৌৰাণিক সংস্কৃত সাহিত্যৰ সম্বন্ধ আছে, সেইদৰে ভালেমান আধুনিক ভাৰতীয় ভাষাৰ লগত, বিশেষকৈ উত্তৰ, পূব আৰু পশ্চিম অঞ্চলৰ ভাষাৰ লগত, ইয়াৰ সমানে শক্তিশালী সংযোগ আছে। বৈষ্ণৱ প্ৰবক্তাসকলৰ দ্বাৰা সংঘটিত এই ধৰ্মবিশ্বাসৰ বিভিন্ন ঐতিহাসিক ঘটনা-প্ৰৱাহৰ দ্বাৰাও ই প্ৰভাৱিত হৈছে। এই প্ৰবক্তাসকলৰ ভিতৰত প্ৰধান আছিল বল্লভাচাৰ্য্য আৰু তেওঁৰ অনুগামীসকল।

অষ্টমণি বুলি জনাজাত 'অষ্টচাপ' কবিসকল বল্লভাচাৰ্য্য আৰু তেওঁৰ পুত্ৰ বিঠলনাথৰ শিষ্য আছিল। এওঁলোক দুয়ো আছিল পুষ্টিমাৰ্গৰ প্ৰবক্তা। এই সন্তসকলৰ কাব্য— কুম্ভন দাস, সুৰ দাস, কৃষ্ণ দাস, নন্দন দাস বা আন যি কোনোৰে হওক — কৃষ্ণৰ বাঁহীৰ সঙ্গীতেৰে মুখৰিত। নৃত্যৰত কৃষ্ণ যিদৰে মীৰাবাইৰ সঙ্গীতৰ নায়ক সেইদৰে এইসকলৰ কাব্যৰো নায়ক। যদিও এইসকলৰ কাব্যত বালগোপালৰ প্ৰশস্তি গোৱা হয়, তথাপি ৰাসৰ লগত সম্পৰ্ক থকাৰ মূল্যবান সাক্ষ্যও পোৱা যায়। যি কৃষ্ণ-ৰাসে ষোড়শ শতিকাৰ ঠিক আগৰ কাল ছোৱাৰ কাব্যৰ ক্ষুদ্ৰ অংশহে সামৰিছিল ইয়াত সি প্ৰধান আৰু কেন্দ্ৰীয় স্থান অধিকাৰ কৰিছে। এতিয়া ৰাধা নিঃসন্দেহে এক বহুমাত্ৰিক চৰিত্ৰ যি একাধিক তাৎপৰ্য্যৰে ভূষিত। সৰহ ক্ষেত্ৰত তেওঁক 'শক্তি' বা স্ত্ৰী-তত্ত্ব বুলি দেৱত্ব আৰোপ কৰা হৈছে। কলাত্মক দৃষ্টিত আমি ইয়াত ৰাধা-কৃষ্ণ আৰু গোপীৰ বিষয়-বস্তুটোৰে একক, দ্বৈত আৰু দলীয় নৃত্যৰ সম্ভাৱনা প্ৰদান কৰা দেখিবলৈ পাওঁ।

যদিও মথুৰা আৰু বৃন্দাবনৰ ৰাসলীলা ৰীতিসমূহৰ আৰম্ভণিৰ বিষয়ে কিছু মতভেদ আছে, সম্ভৱতঃ বৰ্তমানৰ পৰম্পৰাৰ গুৰিটো অষ্টচাপৰ কবিসকল আৰু বৃন্দাৱনৰ গোস্বামীসকলৰ সৈতে সমসাময়িক যুগত বিচাৰি উলিয়াব পাৰি। কিছুমান পণ্ডিতে ইয়াৰ জন্ম নাৰায়ণ ভট্ট বুলি এজন পণ্ডিতৰ হাতত হোৱা বুলি কয় ; তেওঁক ষোড়শ শতিকাৰ লোক বুলি কোৱা হয়। যি কি নহওক, লিপি আৰু অন্যান্য অভিলেখৰ সাক্ষ্যৰ উপৰিও, 'গ্ৰন্থ চাহিব' আৰু সেই সময়ৰ আন আন ৰচনাত পোৱা সাক্ষ্য, লগতে আবুল ফজলে কৰা কীৰ্তনীয়াৰ পৰোক্ষ উল্লেখ আৰু ষোড়শ শতিকাৰ 'নাৰদ পাঞ্চৰাত্ৰ'ৰ কৃষ্ণ-সঙ্গীতৰ বৰ্ণনা— এই আটাইবোৰে নিশ্চিতভাৱে প্ৰমাণ কৰে যে আকবৰৰ সময়তেই মন্দিৰ প্ৰাঙ্গনত ৰাসলীলা অনুষ্ঠান কৰা প্ৰথাটো সুপ্ৰতিষ্ঠিত হৈছিল।

এইটোও অতি সম্ভৱ যে যদিও দশম শতিকাৰ 'শ্ৰীমদ্‌ভাগৱত'ত বৰ্ণিত ৰাসলীলাই যথেষ্ট আগতে এটা জীৱন্ত নাট্য-পৰম্পৰা হৈ পৰে, তথাপি তেতিয়া অঞ্চলটোত বিৰাজমান অশান্ত সামাজিক-ৰাজনৈতিক অৱস্থাৰ কাৰণে উত্তৰ ভাৰতত সি যেন বেচি ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰা নাছিল। বৈষ্ণৱসকলৰ নতুন সামাজিক-সাংস্কৃতিক আন্দোলনৰ জনপ্ৰিয়তাই ইয়াক নতুন প্ৰেৰণা যোগালে, যাৰ ফলত ই বৃন্দাৱনত দৃঢ়ভাৱে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হল। পুৰী আৰু নৱদ্বীপৰ নিচিনাকৈ উত্তৰ ভাৰতত মথুৰা আৰু বৃন্দাৱন এই আন্দোলনৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ কেন্দ্ৰ হৈ পৰে।

কৃষ্ণ-কেন্দ্ৰিক বিষয়-বস্তু, বিশেষকৈ ভাগৱতত বৰ্ণিত ৰাসক ভিত্তি কৰি অঁকা মধ্যযুগৰ অসংখ্য চিত্ৰিকাত এই পৰম্পৰাৰ ধাৰাবাহিকতা আৰু প্ৰচলনৰ যথেষ্ট সাক্ষ্য পোৱা যাব। এইটো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ যে সাধাৰণতে ভাৰতীয় ভাস্কৰ্য্যত বহুলভাৱে নৃত্য-দৃশ্য বিধৃত হোৱা সত্ত্বেও, ত্ৰয়োদশ আৰু চতুৰ্দ্দশ

শতিকাৰ আগতে আমি হাতত লাখুটি লোৱা বা হাত-চাপৰি মৰা যুগল নৰ্তক-নৰ্তকীৰ সমূহীয়া নৃত্য-দৃশ্য দেখিবলৈ নাপাওঁ। লকুট বা দণ্ডিয়া ৰাসৰ আটাইতকৈ চকুত লগা ধৰণৰ উদাহৰণসমূহ আছে বিজয়নগৰ যুগৰ হজাৰা ৰাম মন্দিৰত। বহু নৰ্তকীৰে পৰিবেষ্টিত এজন পুৰুষ নৰ্তকো ভাৰতীয় ভাস্কৰ্য্যত অনুপস্থিত। চিত্ৰত দুটা সুবিদিত উদাহৰণ আছে পঞ্চম আৰু সপ্তম শতিকাৰ ভিতৰৰ বাঘ আৰু অজন্তাৰ গুহাত। বাঘৰ দৃশ্যটো 'হল্লীসক' বুলি চিহ্নিত কৰা হৈছে আৰু অজন্তা দৃশ্যটোত এগৰাকী নাৰী আন কেইগৰাকীমান নাৰীৰ দ্বাৰা পৰিবৃতা হৈ থকা দেখা গৈছে। ইয়াৰ পিছত আছে এটা দীৰ্ঘ অন্তৰ, আৰু তাৰ পিছত আকৌ চিত্ৰিকাত এই বিষয়-বস্তুৰ পুনৰাগমন হয়। সাহিত্য আৰু চিত্ৰকলাৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা এই ঘটনা-প্ৰৱাহে সম্ভৱতঃ সেই যুগৰ এনে এক নাট্য বাস্তৱৰ প্ৰতিফলন কৰে যাক কবি আৰু চিত্ৰকৰসকলে ৰূপদান কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছিল। এই নাট্য-অভিজ্ঞতা আৰু ইয়াৰ নৱ-ৰূপদানৰ সম্ভাৱনাতেই পুৰাণৰ কোনো আধেয়ত সময়ে সময়ে হোৱা নতুন উপকাহিনীৰ সংযোজন বা নতুন অৰ্থ-দানেৰে কৰা পৰিবৰ্ধনৰ ব্যাখ্যা বিচাৰি পাব পাৰি ঃ এই সংযোজনবিলাক নিশ্চয় স্থানীয় মৌখিক পৰম্পৰাৰ অৱদান। আকৌ, এইটো মনত ৰাখিব লাগিব যে এই পৰম্পৰাবিলাক 'ৰাসক' বা 'ৰাসো' বোলা জৈন পৰম্পৰাৰ সমসাময়িক। জৈন পৰম্পৰাত বিষয়-বস্তুসমূহ আছিল নীতিশিক্ষামূলক আৰু বীৰত্বব্যঞ্জক, তাৰ ৰীতি আছিল কাহিনী-বৰ্ণনা-মূলক আৰু নাটকীয়— গীতি-নাট্য-ধৰ্মী বা গতি-ধৰ্মী নাছিল।

এইদৰে দেখা যায় যে বৰ্তমানৰ ৰাসলীলাৰ গঠনত বহুতো বিচিত্ৰ উপাদানৰ অৱিহণা আছে, আৰু ইয়াৰ আঁতি-গুৰি বিচাৰি ষোড়শ শতিকালৈ যাব পাৰি। এই বিষয়-বস্তুটোক নতুন সাঁচ দিয়াৰ কৃতিত্ব নিঃসন্দেহে জয়দেৱৰ ঃ ৰাধাৰ চৰিত্ৰৰ আনয়ন আৰু কাব্যিক পদত ৰাগ আৰু তালৰ সংযোগ— এই দুটাৰ সহায়েৰেই তেওঁ এই কামটো কৰিছিল। এই ৰীতিৰ বৃদ্ধিত আন এনে কিছুমান কাৰকৰো বৰঙণি আছে যিবোৰ কলাগত নহৈ বৰং সামাজিক-সাংস্কৃতিক আৰু ধৰ্মীয়হে আছিল।

হৰিদাসজী মহাৰাজ বা শ্ৰীহিত হৰিবংশ ব্যাসেই হওক অথবা অষ্টছাপ শৈলীৰ কবিসকলেই হওক — সকলোৱে বৃন্দাবনৰ বাহিৰৰ আৰু স্থানীয় পৰম্পৰাৰ উৎসৰ পৰা সমল গোটাইছিল। আমি একে ধৰণৰ প্ৰপঞ্চ লক্ষ্য কৰিছিলোঁ কুটিয়ট্টম, যক্ষগান আৰু ভাগৱতমেলাৰ ক্ষেত্ৰত, য'ত সংস্কৃত আৰু আঞ্চলিক ভাষাৰ পৰম্পৰাই সহ-অৱস্থান কৰিছিল আৰু একেলগে অৱদান যোগাইছিল। ৰাসলীলাই সেই একে সাংস্কৃতিক প্ৰক্ৰিয়াৰ আন এটা দিশ দাঙি ধৰে। মথুৰা আৰু বৃন্দাৱনৰ ৰাসেই ১৮শ শতিকাত মণিপুৰলৈ যায় আৰু তাতেই শীঘ্ৰে সেই অঞ্চলৰ এটা স্বকীয়তাপূৰ্ণ ৰীতি হৈ পৰে— বঙ্গৰ দৰে চুবুৰীয়া অঞ্চলৰ বৈষ্ণৱ পৰম্পৰাৰ লগতো আত্মীয়তাৰে সৈতে। ইয়াত লীলাৰ দিশটো ন্যূনতম কৰা হয় আৰু ৰাসৰ বিভিন্ন ৰূপক এনে ৰূপাৰোপিত ধৰণে বিকাশ কৰা হয় যে ৰীতিটোক আজুৰি-পিজুৰিও 'লোকায়ত' বা 'দেশী' বুলিব পৰা প্ৰায় কোনো চিনেই নাথাকিল। দেখাত যিমানেই স্ববিৰোধী যেন নালাগক, সচলতা আৰু সম্প্ৰসাৰণ কি দৰে এটা স্বকীয়তাপূৰ্ণ আঞ্চলিক ৰীতিৰ সৃষ্টিত সহায়ক হ'ব পাৰে ইয়াত তাৰেই নিদৰ্শন আছে। প্ৰথম দৃষ্টিত জটিল আৰু বিভ্ৰান্তিজনক যেন লাগিলেও এটা সামগ্ৰিকভাৱে পৰিব্যাপী আন্দোলনৰ প্ৰতিটো আঞ্চলিক ৰীতিৰ অনন্যতাই ভাৰতৰ নাট্য-কলাৰ চিত্ৰখন মনোমোহা কৰি তোলে।

কিন্তু এই আটাইবোৰ হ'ল স্থানগতভাৱে বৃন্দাৱনৰ বাহিৰৰ আৰু কালগতভাৱে অতীতৰ। কিন্তু আজি আমি ৰাসলীলা যি দৰে দেখোঁ তাৰ অভিনেতাসকলৰ, অনুষ্ঠানটোৰ সামাজিক সংগঠন আৰু শেষত তাৰ কলাগত ৰীতিৰ কথাবোৰ নো কেনেকুৱা ?

বৃন্দাবনৰ সাম্প্ৰতিক ৰাসলীলা হ'ল স্বামী আৰু গোসাঁইসকলৰ বিশেষ অধিকাৰভূমি ঃ এইসকলে

নিজৰ বংশ-ইতিহাস বহু পুৰুষ আগলৈ আৰু সৰহক্ষেত্ৰত যোড়শ শতিকালৈ লৈ গৈ দেখুৱায়। মথুৰাৰ গেজেটিয়াৰসমূহে আৰু উনিবিংশ শতিকাৰ বৃটিছ আৰু আন বিদেশী আগন্তুকৰ স্মৃতি-লেখা আৰু কাকত-পত্ৰই পৃষ্ঠপোষক আৰু পৰিৱেশক উভয়ৰে পৰিয়ালবিলাকৰ বিষয়ে আৰু লগতে অনুষ্ঠানটোৰ বিষয়ে সম্ভেদ দিয়ে। পৰলোকগত লাদলিশৰণ আৰু শ্ৰীমেঘশ্যামৰ দৰে সমসাময়িক ৰাসধাৰীসকলে (তেওঁলোকক স্বামীও বোলা হয়) বংশলতা সৰসৰীয়াকৈ গাই দিব পাৰিছিল : আজি মেঘশ্যাম স্বামীৰ পুত্ৰ শ্ৰীৰামস্বৰূপ স্বামী এটা জনপ্ৰিয় দলৰ অধিকাৰী আৰু তেওঁ মথুৰা আৰু বৃন্দাবনৰ বাহিৰত ব্যাপকভাৱে ভ্ৰমণ কৰিছে। স্বামী বা ৰাসধাৰীগৰাকী কিছুদূৰ বাৰাণসীৰ ৰামলীলাৰ ব্যাসৰ সমগোত্ৰীয় কিন্তু তাতোকৈ বেছি। মথুৰাৰ স্বামীগৰাকী কুটিয়ট্টমৰ চাকিয়াৰৰ নিচিনাকৈ দৰাচলতে এটা সংগঠনৰ মুৰব্বী, আৰু তেওঁ শিক্ষাৰ্থীসকলক শিক্ষাও দিয়ে, ভৰণ-পোষণো দিয়ে। আঠ বছৰ মানৰ পৰা আৰম্ভ কৰি কম বয়সীয়া ল'ৰাক ভৰ্তি কৰোৱা হয়, তাৰে কিছুমান স্বামীগৰাকীৰ পুত্ৰ বা আত্মীয় হ'ব পাৰে। এই দিশত সামাজিক সংগঠনটো বঙ্গৰ বাউলসকলৰ লগত সাদৃশ্যপূৰ্ণ : বাউলসকলো তেওঁলোকৰ সন্তানসকলৰ আৰু একোটা প্ৰশিক্ষাৰ্থী দলৰ শিক্ষক। ইয়াত এওঁলোক সম্পূৰ্ণখিনি নহলেও প্ৰায় ভাগেই ব্ৰাহ্মণ। ৰাধা-কৃষ্ণ আৰু গোপীসকলৰ ভাও দিয়ে ১৪ বছৰৰ তলৰ বয়সৰ ল'ৰাই। বয়ঃপ্ৰাপ্তিৰ লগে লগে হয় তেওঁলোকৰ অভিনেতা জীৱনৰ অন্ত পৰে, নহয় তেওঁলোকে সুদামা, উদ্ধৱ আদি এনে ভাও লয় যিবোৰ প্ৰাপ্তবয়স্ক লোকেও কৰিব পাৰে। বাৰাণসীৰ ৰামলীলাতো অকল বয়ঃপ্ৰাপ্তি নোহোৱা কম বয়সীয়া ল'ৰাই ৰাম, সীতা আৰু লক্ষ্মণৰ ভাও লয় : মণিপুৰতো অনুৰূপ পৰম্পৰা অনুসৰণ কৰা হয় য'ত অকল অ-পুষ্পিতা ছোৱালীয়ে কৃষ্ণকে ধৰি সকলো ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। নেপালত 'শক্তি'ৰ লগত জড়িত আচাৰ আৰু নাট্যত সদৃশ পৰম্পৰা অনুসৃত হয়।

প্ৰশিক্ষণ হয় সকলো-সামৰা বিধৰ, আৰু তাত থাকে পুৰাণ আৰু অন্যান্য সাহিত্যৰ অধ্যয়ন, গায়ন আৰু নৰ্তন; অনুশাসন হয় 'আশ্ৰম' বা আবাসিক বিদ্যালয়ৰ দৰেই কঠোৰ, য'ত অকল নিৰ্দিষ্ট সময়ৰ বাবে বা নিৰ্ধাৰিত অন্তৰৰ মূৰে মূৰে হে ছাত্ৰসকলক মাক-বাপেকৰ ওচৰলৈ যাবলৈ অনুমতি দিয়া হয়। যক্ষগান আৰু ভাগৱতমেলাৰ সামাজিক সংগঠনো একেধৰণৰ যদিও দক্ষিণ ভাৰতত মন্দিৰ-সংগঠন বা 'দেৱস্থানম্'সমূহে দলবিলাকক সমূহীয়াভাৱে পালন পোষণ কৰে। বৃন্দাবনত স্বামীসকল বেলেগ বেলেগ মন্দিৰৰ লগত যুক্ত থকা সত্ত্বেও দেখা যায় যে প্ৰশিক্ষাৰ্থীসকলৰ ভৰণ-পোষণ আৰু আৰ্থিক সংস্থান যোগাৰ কৰা ঘাইকৈ তেওঁলোকৰ দায়িত্ব। ৰাসলীলাৰ অনুষ্ঠান-ক্ষেত্ৰ মন্দিৰৰ ভিতৰতে সীমাৱদ্ধ নহয় যদিও বহুক্ষেত্ৰত মন্দিৰ-প্ৰাঙ্গণেই অনুষ্ঠান ক্ষেত্ৰ হৈ আছে। আজিকালি কেতিয়াবা অনুষ্ঠান হয় পৃষ্ঠপোষকৰ বাসগৃহত বা কোনো ৰাজহুৱা মঞ্চ বা প্ৰেক্ষাগৃহত।

সকলো ক্ষেত্ৰতে ৰাসলীলাক এটা বিশেষধৰণৰ মঞ্চ লাগিবই। সাধাৰণতে ই হয় তিনিফুট ওখ শিল বা পকী কৰা বৃত্তাকাৰ উন্নীত স্থান। এই উন্নীত স্থানৰ প্ৰতীকী তাৎপৰ্য সুস্পষ্ট, কিয়নো ই 'শ্ৰীমদ্‌ভাগৱত'ৰ 'ৰাসমণ্ডল'ৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। এই মঞ্চৰ এমূৰত থাকে 'ৰঙ্গমঞ্চ' বোলা এখন টঙি বা ঢিপ, বা 'সিংহাসন' বোলা এখন ওখ আসন। মঞ্চৰ এই দুটা তল অতি আৱশ্যক আৰু ইয়াৰ পৰা সংস্কৃত মঞ্চৰ 'ৰঙ্গপীঠ' আৰু 'ৰঙ্গশীৰ্ষ'ৰ বিভাগ দুটা স্পষ্টকৈ মনলৈ আহে। দেৱত্ব আৰোপিত ৰূপত যেতিয়াই ৰাধা আৰু কৃষ্ণ ওলায় আৰু যি ৰূপত শেষত তেওঁলোকে প্ৰত্যাৱৰ্তন কৰে, সেই সকলোবোৰ দৃশ্য উন্নীত পশ্চাৎ-মঞ্চত অনুষ্ঠিত হয়; সময়ৰ প্ৰৱাহ বা স্থান-পৰিৱৰ্তন বুজোৱা অন্যান্য দৃশ্যসমূহ নিম্ন-মঞ্চত অনুষ্ঠিত হয়। কুটিয়ট্টমৰ মঞ্চৰ একে ধৰণৰ বিভাজন আছে, যদিও সেইবোৰ কিছু বেলেগ উদ্দেশ্যত ব্যৱহৃত হয়। অভিনয়-ক্ষেত্ৰক একাধিক স্তৰত ভাগ কৰি 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত বৰ্ণিত

'কক্ষ বিভাগ' (ক্ষেত্রীয় বিভাজন) ৰ প্ৰথা অনুসৰণ কৰা হয়। আন কিছুমান নাট্য-ৰীতিত কৰাৰ দৰে উন্নীত স্থান বা সিংহাসনত এখন আঁৰ-কাপোৰৰ পিছফালে আচাৰ-ক্ৰিয়াদি অনুষ্ঠিত হয়। আমি মনত ৰাখিব লাগিব যে সকলো নাট্য-ৰীতিত চমুৱেই হওক দীঘলীয়াই হওক, অনুষ্ঠান-পূৰ্বৰ আচাৰ-ক্ৰিয়াদি অতি আৱশ্যকীয় আৰু সেইবোৰ বাদ দিব নোৱাৰি।

এইদৰে ব্ৰজৰাসৰ ক্ষেত্ৰত অঙ্গ-সজ্জা আৰু পৰিচ্ছদ-পৰিধানৰ দিনখিনিকেই শিশু অভিনেতাজনৰ অৱতাৰ বা 'স্বৰূপ'লৈ ৰূপান্তৰৰ সময় বুলি ধৰি লোৱা হয়। এইদৰে এবাৰ সজ্জিত হোৱাৰ পিছত তেওঁ আৰু তেঁৱেই হৈ নাথাকে কিন্তু ভগৱন্ত-বস্তুৰ মূৰ্ত প্ৰতীক হৈ পৰে; আৰু এইদৰে এক দেৱ-মূৰ্তিক দিবলগীয়া সকলোখিনি সন্মান আৰু শ্ৰদ্ধা এই মানৱী 'স্বৰূপ'কে দিয়া হয়। তেওঁক আনে কান্ধত কঢ়িয়াই নিয়ে, স্বামী আৰু ভক্ত সকলোৱে তেওঁৰ পূজা কৰে আৰু সকলো অৰ্থতে তেওঁ দৈৱিক মৰ্য্যাদা আৰু গুণ লাভ কৰে।

আগতে উল্লেখ কৰাৰ দৰে মূল অনুষ্ঠানটো দুটা সুস্পষ্ট অংশত ভাগ কৰা হয়, এটা হ'ল ৰাস আৰু আনটো হ'ল লীলাসমূহৰ উপস্থাপন। কিছুমান পণ্ডিতে ইয়াক তিনিটা অংশত ভাগ কৰাৰ প্ৰয়োজন দেখা পাইছে, যেনে, নৃত্যৰাস, সঙ্গীতক আৰু লীলা।

দৃশ্যসম্ভাৰ আৰম্ভ হয় দুজন সহকাৰীয়ে ধৰি থকা আঁৰ-কাপোৰৰ পিছফালে 'ঝাঁকি' বা স্থিৰ দৃশ্যপট সদৃশ উপস্থাপনেৰে। যেতিয়া আঁৰ-কাপোৰখন দাঙি দিয়া হয়, ৰাধা আৰু কৃষ্ণক উচ্চ বেদী বা 'সিংহাসন'ত বহি থকা অৱস্থাত দেখা যায়। এটা আৱাহনী পদ গোৱা হয় আৰু এই খণ্ডটোক 'মঙ্গলাচৰণ' বোলা হয়। অনুষ্ঠানৰ পৰিচালক স্বামী গৰাকীয়ে 'মঙ্গলাচৰণ' গাই থকা সময়ত ৰাধা, কৃষ্ণ আৰু গোপীসকলৰ চৰণ স্পৰ্শ কৰে। এই পদবোৰ সংস্কৃত আৰু ব্ৰজভাষা উভয়ৰে নানান সাহিত্যিক উৎসৰ পৰা আহৰণ কৰা হয় আৰু তাৰ ভিতৰত গুৰু ব্ৰহ্মা, গুৰু বিষ্ণু আৰু গুৰু মহেশ্বৰ বুলি 'গুৰু'ৰ বন্দনাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি সুৰদাসৰ 'পদ' বা স্বামীসকলৰ নিজৰ ৰচনাকো সামৰে। মঙ্গলাচৰণ দুটা খণ্ড আছে, এটা সংস্কৃত শ্লোক আৰু আনটো ব্ৰজভাষাৰ 'দোহা'। পদটোৰ আবৃত্তিৰপিছত তাক সঙ্গীতজ্ঞসকলে যন্ত্ৰানুষঙ্গীসকলৰ সহযোগত গাই দিয়ে। বিশেষ উপলক্ষৰ লগত খাপ খোৱাকৈ ওপৰঞ্চি গীত বা অন্ত্য-মিলযুক্ত পদ যোগ দিয়া হয়। এই খণ্ডৰ গায়ন-শৈলী প্ৰধানতঃ 'ধ্ৰুৱপদ' পদ্ধতিৰ। প্ৰথম খণ্ডৰ অন্তপৰাৰ সময়তে হাতত 'আৰতি'ৰ বিভিন্ন উপচাৰৰ থাল লৈ গোপীসকলৰ প্ৰৱেশ ঘটে। গোপীসকলৰ দ্বাৰা বিৰাট গাম্ভীৰ্যৰে 'আৰতি' (চাকি, ধূপ-ধূনা আৰু ফুলৰ পাহিৰে) সম্পন্ন হয়। সঙ্গীতজ্ঞ সকলে 'আৰতি' গীত গায় আৰু গোপীৰ ভাও লোৱা শিশু অভিনেতাসকলে তাত যোগ দিয়ে। প্ৰথম দুটা খণ্ডক লৈ ৰাসৰ 'স্তুতি' অংশ গঠিতঃ সেইখিনিয়ে এটা ভক্তি আৰু গাম্ভীৰ্যৰে পৰিৱেশ গঢ়ি তোলাত সহায় কৰে। 'আৰতিৰ পদখিনিও বিভিন্ন সাহিত্যিক উৎসৰ পৰা গৃহীত হয় আৰু প্ৰায়ে স্বামীসকলৰ নিজৰ সৃষ্টিও হয়। স্বাভাৱিক 'আৰতি' অনুষ্ঠিত হয় দৈৱ-যুগল ৰাধা আৰু কৃষ্ণৰ সন্মুখত। তাৰ পিছত আহে 'গোপী-প্ৰাৰ্থনা' বা নৃত্য-ৰাস আৰম্ভ কৰিবলৈ কৃষ্ণৰ প্ৰতি গোপীসকলৰ মিনতি। সৰল গদ্যত কৃষ্ণক ৰাস-মণ্ডলত (অৰ্থাৎ নিম্ন-মঞ্চৰ অভিনয়-ক্ষেত্ৰত) প্ৰৱেশ কৰিবলৈ কোৱা হয়। তেতিয়া কৃষ্ণই ৰাধাৰ পিনে ঘূৰি তেওঁক ৰাসত যোগ দিবলৈ অনুৰোধ কৰে। এইটো কৰা হয় গদ্য-সংলাপ আৰু গীত-পদ উভয়েৰে। আন এটা পদেৰে স্নেহপূৰ্ণ সঁহাৰি দি ৰাধা মান্তি হয়। সেইটো পদত কৃষ্ণক 'ৰাস শিৰোমণি' বা 'ৰসিক শিৰোমণি' বুলি প্ৰশংসা কৰা হয় আৰু তেওঁক সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ সঙ্গীতজ্ঞ-নৃত্যজ্ঞ বুলি বৰ্ণিত কৰা হয়। সৰহভাগ গীত অষ্টচাপ গোষ্ঠীৰ আৰু হিত হৰিবংশ, হৰিদাস আৰু অন্যান্য গোসাঁইসকলৰ ৰচনা। ৰাধাৰ সঁহাৰিৰ অন্তত দুয়োজনে ৰাস আৰম্ভ কৰাৰ প্ৰস্তুতি স্বৰূপে ধীৰে ধীৰে ৰাসমণ্ডললৈ অৱতৰণ কৰে। তাৰ

পিছত আটাইতকৈ উত্তেজনাপূৰ্ণ খণ্ডটো—ৰাসনৃত্য আৰম্ভ হয়। এইনৃত্য নানা জটিল পৰিকল্পিত পদক্ষেপেৰে সৈতে বিভিন্ন পৰ্যায়ৰ নক্সাৰে সৈতে কটকটীয়া গাঁথনিৰে বন্ধা। যদিও ৰাসৰ প্ৰথম পৰ্যায়বোৰত কিছু মূকাভিব্যক্তি আৰু 'অভিনয়'ৰ উপাদান আছে—সেইবোৰৰ সৰহভাগেই বচন আৰু গীত—প্ৰকৃত ৰাস খণ্ডটো বিশুদ্ধ নাচ বা 'নৃত্ত'। কণ্ঠ-অনুষঙ্গ আটাইখিনি হ'ল 'বোল'—এইবোৰ প্ৰায়ে সমসাময়িক কথক আৰু ব্ৰজৰাসৰ সৈতে উমৈহতীয়া বস্তু। প্ৰাৰম্ভিক পৰ্যায়ত ৰাধা আৰু কৃষ্ণ মুখামুখিকৈ থাকে। পিছৰ পৰ্যায়বিলাকত বৃত্ত গঠন কৰা হয়। বৃত্ত-সজ্জাৰ নানান প্ৰকাৰ আছে, সেইদৰে আছে হাত আৰু বাহুত ধৰা-ধৰি কৰাৰ। প্ৰায়ে কণ্ঠ-অনুষঙ্গখিনি অকল পাখোৱাজৰ বোল নহৈ তাৰ লগত অন্ত্য-মিলযুক্ত পদত বহুতো পাৰিভাষিক শব্দ গাঁথি দিয়া হয়। ব্যৱহাৰ হোৱা পদ-কৰ্ম ('পাদ-পতকলি') বা ককাঁলৰ চলন ('কটি') বা মুখৰ ভাৱ-ভঙ্গী ('হাৱ-ভাৱ') বা হাত দুখনৰ ব্যৱহাৰৰ ('হস্তক') সঘন উল্লেখ থাকে; বৃত্তসমূহৰ ('মণ্ডল') আৰু ধৰা-ধৰিকৈ থকা ('ফন্দা', সম্ভৱতঃ 'পিণ্ডি'ৰ সৈতে একে) হাতৰ লগত যুক্ত পৰিকল্পিত নৃত্যৰ আৰ্হিৰো উল্লেখ কৰা হয়।

এটা বিস্তাৰিত আৰু সুবিকশিত তাল-পদ্ধতি আৰু বিলম্বিত, মধ্য আৰু দ্ৰুত তিনিওটা লয়ৰ প্ৰয়োগৰ ওপৰত নৃত্য-কৌশলটো গঠিত। বৃত্ত-সজ্জাবোৰে পুৰাণত বৰ্ণিত ৰাস আৰু হাত আৰু বাহুৰ ধৰা-ধৰি কৰা নক্সাবোৰলৈ মনত পেলাই দিয়ে। মুক্ত আৰু বন্ধ বৃত্তৰ পৰিকল্পিত নৃত্য-ৰচনাই 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত ভৰতে দিয়া 'পিণ্ডি' নামৰ একশ্ৰেণীৰ চলনৰ বৰ্ণনাৰ কথা মনলৈ আনে, 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত নাটকৰ 'পূৰ্বৰঙ্গ'ৰ সন্দৰ্ভত 'পিণ্ডিবন্ধ'ৰ বিৱৰণ দিয়া হৈছে আৰু সেয়া চাৰি-পাঁচ প্ৰকাৰৰ বুলি কোৱা হৈছে। ইয়াৰ ভিতৰত প্ৰধান হ'ল 'শৃঙ্খলা' (শিকলি সজ্জা) বা মুক্ত বৃত্ত, 'গুল্ম' (গুচ্ছ) বা বন্ধ বৃত্ত, আৰু পদুমৰ পাহিৰ ব্যাসাৰ্ধ-সদৃশ সজ্জা। ব্ৰজৰাসত আমি এই আটাইবোৰ দেখিবলৈ পাওঁ, যদিও ব্ৰজৰাসৰ নৃত্যকৌশল আৰু 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত বৰ্ণিত নৃত্য-আৰ্হিসমূহৰ মাজত কোনো প্ৰত্যক্ষ সম্পৰ্ক নাথাকিব পাৰে। ভাৰতৰ আন বহুতো জনজাতীয় আৰু লোকনৃত্যই এনে প্ৰাচীন বৰ্ণনাৰ উদাহৰণ দাঙি ধৰে।

এটা স্তৰত 'বিষ্ণুপুৰাণ'ৰ বৰ্ণনাৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি গোপীসকলে কৃষ্ণক অনুকৰণ কৰে আৰু ইয়াৰ পিছত আহে কৃষ্ণৰ এটা কষ্টসাধ্য আৰু উত্তেজনাপূৰ্ণ নৃত্যক্ৰম, য'ত একক নৃত্য পৰিৱেশিত হয়। এই একক নৃত্যৰ এটা বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ উপাদান হ'ল আঁঠু দুটাৰ ওপৰত কৰা নৃত্য। যক্ষগানৰ 'মণ্ডি' নামৰ চলনৰ লগত ইয়াৰ মিল আছে আৰু মণিপুৰ ৰাসৰ এটা নিভাঁজ কৃষ্ণ-নৃত্যৰ অনুৰূপ। ব্ৰজৰাসৰ আন আন চলনসমূহে 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত থকা কিছুমান বিশেষ প্ৰকাৰৰ 'ভ্ৰমৰী'ৰ বৰ্ণনালৈ আৰু কালিদাসৰ 'বিক্ৰেমোৰ্ৱশীয়ম' নাটকত উৰ্বশীক বিচাৰি যাওঁতে বিক্ৰমে কৰা নৃত্যলৈ মনত পেলায়।

ৰাসত পদকৰ্ম গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু আগৰ খণ্ডসমূহৰ সৰল 'গতি' আৰু খোজ-কঢ়া পদক্ষেপৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীতধৰ্মী। আগৰ খণ্ডবোৰ প্ৰায়ে অতি সৰলীকৃত আৰু বাস্তৱধৰ্মী ৰূপত উপস্থাপিত হয়। থাই, থুন্, থুন্, ভিকা, গদগিনা আদি বোলবোৰক 'পৰিমূল' বোলা হয় আৰু সেইবোৰ প্ৰায়ে কথকত পোৱা যায়। আনবোৰ হ'ল ৰাসৰ নিজস্ব আৰু কথকত আজি-কালি সেইবোৰ অচল হৈ গৈছে। থিয় হোৱা অৱস্থান আৰু খোজ কঢ়া চলনৰ নিৰ্দিষ্ট ধৰণৰ ৰূপাৰোপ আছে আৰু সেইবোৰ কথকৰ লগত সাদৃশ্যপূৰ্ণ অথচ স্বকীয় বৈশিষ্টপূৰ্ণও। পাক বা 'চক্কৰ'বোৰ দুয়োটা ধাৰাতে একে ধৰণৰ। ব্ৰজৰাসৰ ৰাস আৰু লীলাবোৰৰ লগত কথকৰ 'নৃত্য' আৰু 'গতভাৱ' বা 'অৰ্থভাৱ' অংশবোৰৰ সম্পৰ্কটোৱে এটা অঞ্চলৰ ভিতৰৰ বিভিন্ন কলা-ৰীতিৰ পাৰস্পৰিক আন্তঃনিৰ্ভৰতাৰ আন আন আয়তন দাঙি ধৰে। বিভিন্ন উপাদানসমূহৰ বিস্তাৰিত কাৰিকৰী অধ্যয়নৰ পৰা এই সম্পৰ্কবোৰৰ প্ৰকৃতিৰ বিষয়ে ভালেমান মূল্যবান মৰ্মোপলব্ধি লাভ কৰিব পৰা গ'লহেঁতেন। 'টুকড়া' বা 'তোড়াৰ' আৰ্হিখিনি দুয়োৰে উমৈহতীয়া।

ব্ৰজৰাসে গুজৰাটী ৰচনাত বৰ্ণিত আৰু ভাৰতৰ আন আন অংশত, বিশেষকৈ সৌৰাষ্ট্ৰত প্ৰচলিত দণ্ডিয়া ৰাস বা লকুট ৰাসকো অঙ্গীভূত কৰিব পাৰে। ই চাকি বা মম বাতিৰে সৈতে নচা ৰাসৰ ৰূপো ল'ব পাৰে আৰু আজি-কালি ভৱাই-সদৃশ কোনো দেহ-কৌশল প্ৰদৰ্শনকাৰীয়ে গিলাচ, টেকেলী বা তেনেধৰণৰ বস্তু থিৰ কৈ ৰখাৰ দক্ষতা দেখুৱায়ো আৰম্ভ কৰিব পাৰে।

লয় বৃদ্ধি পোৱাৰ লগে লগে দৰ্শকৰ অংশ-গ্ৰহণো উচ্চ পৰ্য্যায়লৈ উঠে আৰু বহুতো যুগল-নৃত্য আৰু দলীয় নৃত্য অনুষ্ঠিত হোৱাৰ পিছত প্ৰৱল ভাৱোচ্ছ্বাসৰ মাজত নৃত্য-ৰাসৰ সামৰণি পৰে। আৰু তাৰ পিছত যেন মুহূৰ্তৰ ভিতৰতে উদ্দাম চলন, ছন্দৰ জটিলতা, গীতৰ উচ্ছলতা— এই আটাইবোৰৰ ঠাইত আহি পৰে এক প্ৰতিমা-সদৃশ ৰূপৰ শান্ত স্তব্ধতা : তেতিয়া ৰাধা-কৃষ্ণ উচ্চ বেদীলৈ গৈ চিত্ৰৰ পুতলীৰ নিচিনাকৈ 'সিংহাসন'ত বহে গৈ। ক্ৰীড়া আৰু লীলাৰ কাৰণে মৰ্ত্যলৈ দেৱতাসকল নামি অহাৰ মায়া আৰু তেওঁলোকৰ চূড়ান্ত দৈৱীভৱন সম্পূৰ্ণ হয়। স্বামী গৰাকীয়ে আকৌ প্ৰণিপাত জনায়। এইখিনিতে ফুল, পইচা-পাতি বা আন যিহকে ভাল পায় তাকেই ৰাধা-কৃষ্ণলৈ আগবঢ়াই দৰ্শকেও যোগ দিয়ে, আৰু এটা সামৰণি গীত গোৱা হয়।

শেষত কৃষ্ণ বা শ্ৰীঠাকুৰজীৰ (ৰাসত তেওঁক তেনেদৰেই অভিহিত কৰা হয়) এটা ভাষণ ('প্ৰৱচন') থাকে। এই ভাষণত তেওঁ কৃষ্ণ আৰু এই অৱতাৰৰ বিশেষ গুণ নাইবা অইন কোনো বিষয়-বস্তু লৈ ক'ব পাৰে, আৰু এই ক্ষেত্ৰত প্ৰায়ে গীতা বা আন শাস্ত্ৰৰ সহায় লোৱা হয়। আঁৰ-কাপোৰখন আঁতৰোৱা হয়, পুনৰ মেলি ধৰা হয় আৰু মূৰ্তিমান দেৱতা বা 'স্বৰূপ'সকল অন্তৰ্ধান হয়।

পৰিষ্কাৰকৈ বুজা যায় যে সমগ্ৰ অনুষ্ঠানটোৰ ভিতৰত ইয়াৰ প্ৰতীকধৰ্মিতাৰ কথা বা নাট্য-সত্তাৰ চলি থকা দ্বৈত স্তৰৰ কথা বিস্মৃত নোহোৱাটোৱেই হৈছে লক্ষ্য। অইন ক'ৰবাত ঘটা ঘটনাৰ ধাৰণা দিবৰ উদ্দেশ্যেৰেহে শিশু-অভিনেতাৰ দ্বাৰা ৰাস অভিনীত হয় আৰু কোনো অৱস্থাতে বিষয়-বস্তুটোৰ আক্ষৰিক অৰ্থদান বা বাস্তৱানুগ ৰূপদানৰ প্ৰয়াস কৰা নহয়। ইয়াৰ ৰূপাৰোপৰ প্ৰকৃতি আৰু ইয়াত ব্যৱহৃত হোৱা কৌশল মহাভাৰতক লৈ আৱৰ্তিত মহাকাব্যীয় নাট্য-ৰীতিসমূহৰ তুলনাত তেনেই সুকীয়া। ৰামলীলাই হওক বা ৰাসলীলাই হওক, লীলাসমূহত ক্ৰীড়া-কেলিৰ ৰহস্যবাদী তাৎপৰ্য্য আছে, গীতিময় ৰীতি আছে, স্বপ্নসদৃশ মৃদু স্পৰ্শ আছে ঃ এই আটাইখিনি অনুষ্ঠিত হয় 'নাট্যধৰ্মী' ৰূপত, 'লোকধৰ্মী' ৰূপত নহয়।

ৰাসৰ শেষতেই লীলাৰ আৰম্ভ। ৰাসতকৈও লীলাসমূহে অষ্টছাপ গোষ্ঠীৰ কাব্যৰ পৰা অধিক সমল আহৰণ কৰে। কোনোবা এগৰাকী ইন্দ্ৰ ব্ৰহ্মচাৰীৰ দ্বাৰা সঙ্কলিত 'শ্ৰীকৃষ্ণলীলা ৰহস্য' নামৰ এখন সংগ্ৰহত ষোড়শৰ পৰা অষ্টাদশ শতিকাৰ ভিতৰৰ কবিৰ ৰচনাই নহয়, সমসাময়িক ৰাসধাৰীৰ ৰচনাও সন্নিৱিষ্ট হৈছে। নন্দদাস, সুৰদাস আৰু কুম্ভনদাস আদি কবিসকলৰ ৰচনাতো জনপ্ৰিয় হয়েই, সেইদৰে স্বামী হৰিদাস আৰু শ্ৰীহিত হৰিবংশৰ দ্বাৰা লিখিত ৰচনাও। ৰাসধাৰীসকলৰ বা বিভিন্ন ৰাসমণ্ডলীবিলাকৰ পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰ ডেৰশৰো অধিক লীলাৰে গঠিত। বিভিন্ন উপলক্ষ্যৰ বাবে স্বামীগৰাকীয়ে বিভিন্ন লীলা নিৰ্বাচন কৰে। কিছুমানৰ বিষয়-বস্তু পুৰাণসমূহত পোৱা যায় আৰু কিছুমান পিছৰ উদ্ভাৱন। ইয়াৰ ভিতৰত জনপ্ৰিয় হ'ল 'মাখন-চোৰী' আৰু 'উদ্ধৱলীলা': এইবোৰ গদ্য আৰু পদ্যৰ সংলাপ, গায়ন আৰু মূকাভিনয়ৰ বাবে প্ৰচুৰ অৱকাশ থাকে। চাচা বৃন্দাৱন দাস নামৰ এজনৰ ৰচনাসমূহ নিজেই এক সুকীয়া শ্ৰেণীৰ বস্তু আৰু আজি ভালেমান ৰাসধাৰী মণ্ডলীয়ে সেইবোৰ ব্যৱহাৰ কৰে।

লীলাসমূহৰ নাট্য-বিন্যাসৰ এটা সুস্পষ্ট বিভাজন আছে। চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত সংলাপসমূহ ভগাই দিয়া হয় আৰু নাটকীয় ক্ৰিয়া আৰু সংযোগকাৰী অংশসমূহ স্বামীগৰাকীয়ে গাই বা আবৃত্তি কৰি দিয়ে।

কোনো অংশক উপেক্ষা কৰি আৰু আন আন কোনো অংশৰ ওপৰত বিশেষ জোৰ দি উপযুক্ত বিৰতিৰে সৈতে কাহিনীটোৰে গতি আৰু লয় আহৰণ কৰাত এই বিভাজনে সুযোগ দিয়ে। আকৌ আন আন নাট্য-ৰীতিৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো গদ্য আৰু পদ্যৰ সুবিবেচিত সংমিশ্রন আছে। দক্ষিণী ৰীতিসমূহত আমি 'বচন' নামৰ গদ্য-ৰীতি আৰু 'চম্পূ' নামৰ পদ্য-ৰীতিৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰিছিলোঁহক। ইয়াতো মাজে মাজে গদ্য অংশ আৰু মাজে মাজে আবৃত্তি কৰা বা সুৰেৰে গোৱা পদ আছে। প্ৰায়ে চৰিত্ৰ এটাই গোৱা দ্বিপদ চৰণটো দোহাৰ সকলে পুনৰাবৃত্তি কৰে; আন কেতিয়াবা সংলাপ হয় সম্পূৰ্ণ পদ্যত। আকৌ কেতিয়াবা কোনো চৰিত্ৰই যেতিয়া প্ৰায় বাস্তৱানুগ নাইবা নিশ্চিতভাৱে স্বভাৱবাদী মূকাভিনয় উপস্থাপন কৰে, যেনে মাখন-চোৰীত (য'ত আচল মাখনৰ দৰে বস্তু ব্যৱহাৰ হয়), তেতিয়া গায়কৰ দলে বৰ্ণনা আগবঢ়ায়।

কৃষ্ণ, ৰাধা আৰু যশোদাৰ ভাও শিশু অভিনেতাই দিয়ে যদিও স্বামীগৰাকীয়ে প্ৰায়ে কৃষ্ণৰ দূত উদ্ধৱ বা সুদামাৰ ভাও লয়। কাহিনী-কথক আৰু পৰিচালকৰ ভূমিকাৰ পৰা তেওঁ তাৎক্ষণিক উদ্ভাৱন কৰাৰ, সৃষ্টি কৰাৰ আৰু নৱৰূপদানৰ সম্পূৰ্ণ স্বাধীনতাৰে সৈতে নাটকথনৰ এটা চৰিত্ৰৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। তেতিয়া তেওঁ উপলক্ষ্যৰ লগত খাপ খোৱাকৈ সমল নিৰ্বাচন কৰোঁতা পুৰণি ৰচনাৰ সম্পাদক হৈ নাথাকে, বৰং তেওঁ হৈ পৰে এজন কবি, স্ৰষ্টা, অভিনেতা আৰু বহুক্ষেত্ৰত এজন ধৰ্মপ্ৰচাৰক। দৰ্শকসকলে তেওঁৰ কথা মন্ত্ৰমুগ্ধ স্তব্ধতাৰে শুনে। ৰাসৰ ভাৱোচ্ছ্বাসপূৰ্ণ ভক্তিৰ স্থান লয় অহিত উদ্দীপনা নাই, আৰু দিনৰ পিছত দিন, নিশাৰ পিছত নিশা হেজাৰ হেজাৰ দৰ্শক চাবলৈ আৰু শুনিবলৈ বুলি থুপ খায়হি।

আগতেই আঙুলিয়াই দিয়া হৈছে যে ৰাসৰ সঙ্গীত বা 'ৰাগ' আৰু 'তাল'ত নিবদ্ধ। জয়দেৱে আৰম্ভ কৰা এটা প্ৰথা অনুসৰি সৰহক্ষেত্ৰতে অষ্টচাপ গোষ্ঠীৰ কবিসকলে তেওঁলোকৰ পদৰ 'ৰাগ' আৰু 'তাল'ৰ নিৰ্দেশ দিয়ে। কিছুমান 'ৰাগ' ব্ৰজবাস আৰু হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ উমৈহতীয়া আনবোৰ ৰাগ স্থানীয় সুৰ আৰু লোক-ৰীতিৰ পৰা আহৰণ কৰা। যন্ত্ৰসমূহৰ ভিতৰত আছে ঢোল-জাতীয় বাদ্য ('মৃদঙ্গ' বা 'পাখোৱাজ'), তাল ('মঞ্জিৰা'), বাঁহী ('বাঁসুৰী') আৰু আজি-কালি 'সাৰঙ্গী' আৰু চেতাৰ, আৰু দুৰ্ভাগ্যৰ কথা, হাৰমোনিয়াম। মধ্যযুগীয় কাব্যত ৰবাব, বীণা, ডফ, খঞ্জৰী আদিৰ সঘন উল্লেখ আছে; ইয়াৰে ভালেমানৰ ব্যৱহাৰ এতিয়া উঠি গ'ল যেন লাগে।

আমি আগতে ৰাসলীলাৰ সাজ-পাৰ আৰু অঙ্গ-সজ্জাৰ প্ৰতি মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিছোঁ। এইবোৰৰ লক্ষ্য হ'ল চৰিত্ৰসমূহক চিত্ৰৰ দৰে, মূৰ্তি-সদৃশ ৰূপত উপস্থাপিত কৰা। কৃষ্ণই তলত এখন ধুতী বা এটা পায়জামা পিন্ধে; কিন্তু তাৰ ওপৰত থাকে বহুতো জলমেৰে সৈতে এটা দীঘলীয়া ঘূৰী; সম্ভৱতঃ ইয়াক 'কতকচনি' বোলা হয়। বহুশিৰীয়া জলমবোৰ হয় নানান ৰঙৰ যাৰ ভিতৰত হালধীয়া, নীলা আৰু ৰঙচুৱাই প্ৰধান্য পায়। ঘূৰীটো এখন 'পতকা' বা টঙালিৰ সহায়ত কঁকালত বান্ধি ৰখা হয়। ওপৰৰ সাজটো হ'ল এটা দীঘল হাতৰ ব্লাউজ। ৰাসলীলাৰ পিছৰ পৰ্য্যায়ত তেওঁ ঘূৰীৰ সলনি পিন্ধে এখন ধুতী বা 'পীতাম্বৰ' (হালধীয়া ধুতী)। ব্লাউজ আৰু ঘূৰীৰ ওপৰত মালা, মণি আৰু মুক্তাৰ হাৰ পিন্ধা হয়। সাজ-পাৰখিনি ব্ৰজবাসৰ নিজা বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ যদিও শিৰোভূষণটো একান্তভাৱে ইয়াৰ নিজস্ব। এটা সৰু পাগুৰী বা 'পাগ'ৰ ওপৰত ভালেমান অলঙ্কাৰ পিন্ধা হয়। এথোপা ম'ৰা-পাখি পাগুৰীটোৰ প্ৰায় সোঁ-মাজতে খুচি লোৱা হয়; পাগুৰীটোৰ একাষে অলপ এঢলীয়াকৈ এটা শঙ্কু আকৃতিৰ সোণ-চৰোৱা অলঙ্কাৰ বান্ধি নিয়া হয়। সোঁ-মাজত আৰু ম'ৰা-পাখিৰ সমুখত থাকে এটা সোণ-চৰোৱা চূড়া যিটো প্ৰায়ে কোদাল-আকৃতিৰ হয়। কাণৰ দুয়োকাষে নকল চুলি বা চেংচুলিৰ কোঁচা পিন্ধি লোৱা হয়, এইবোৰ কান্ধ বা কঁকাললৈ থোপা-বন্ধা দহিৰ নিচিনাকৈ ওলমি থাকে। এই

আটাইবোৰ এটা সোণ-চৰোৱা মুকুট বা 'মোৰ-মুকুট'ৰ সহায়ত আঁট খাই থাকে। এই মুকুটটোৱে কপালৰ একাংশ, ঠিক পাছফালে থকা চূড়া আৰু শঙ্কুটো ঢাকি ৰাখে। চূড়াটো বল্লভ সম্প্ৰদায়ৰ অনুসৰণকাৰী সকলে অলপ বাওঁফাললৈ আৰু গৌড়ীয় আৰু নিৰ্ম্বাক সম্প্ৰদায়ৰ অনুসৰণকাৰীসকলে অলপ সোঁ-ফাললৈ হেলনীয়াকৈ ৰাখে। পাগুৰীটোৰ পিছফালৰ পৰা নিতম্বলৈকে বা আঁঠুলৈকে এখন ক'লা কাপোৰ ওলমি থাকে। কথাকলিৰ কৃষ্ণৰ সজ্জাতো এনেধৰণৰ সাজ আছে। যদিও মানুহে বিশ্বাস কৰে যে 'চোটি' বোলা এই সজ্জাৰ লগত কৃষ্ণৰ কালিয়-দমনৰ কাহিনীৰ কিবা সম্পৰ্ক আছে, পিছে সম্ভৱতঃ বিচিত্ৰ উপাদান-যুক্ত শিৰোভূষণৰ বিভিন্ন অংশবিলাক নিজ নিজ ঠাইত ৰখাৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় সূতা আৰু ফিতাবিলাকক আঁৰ কৰি ৰখাৰ ই এটা কৌশলহে। ৰাধা আৰু গোপীসকলক ইয়াতকৈ সৰলভাৱে শাড়ী আৰু ঘূৰীৰে সজোৱা হয় আৰু তেওঁলোকে সাধাৰণতে প্ৰচলিত মালা আৰু মুক্তা-হাৰ পিন্ধে।

কৃষ্ণৰ সাজ-পাৰত এটা যথেষ্ট পুৰণি পৰম্পৰা ধৰা পৰে এই কথাটোৰ পৰা যে ষোড়শ শতিকাৰ পৰাই ৰাজস্থানী চিত্ৰত তেওঁক প্ৰায়ে একাধিক ধুতীৰ ওপৰত একাধিক ঘূৰী নাইবা ভালেমান পটি আৰু জলমলেৰে সৈতে এটা ঘূৰী পিন্ধি থকাকৈ দেখুওৱা হৈছে। শ্ৰীনাথৰ চিত্ৰ আৰু নাথদ্বাৰাৰ 'পেচৱাই'ৰ চিত্ৰসমূহতো কৃষ্ণই এই ধৰণৰ ঘূৰী আৰু, চূড়া ওলমি থকা সূতাৰ থোপা আৰু মোৰ 'মুকুট' পিন্ধাকৈ দেখুওৱা হৈছে। এই সাজটো গুজৰাট আৰু ৰাজস্থানত প্ৰায় চাৰিশ বছৰ ধৰি জনপ্ৰিয় আছিল যেন লাগে। উত্তৰ প্ৰদেশৰ মৃগাৱতী চিত্ৰিকালানিৰ কিছুমানতো এই বিশেষ সাজটো দেখুওৱা হৈছে। আকবৰৰ ৰাজসভাৰ কিছুমান নৃত্য-দৃশ্যৰ সন্দৰ্ভতো এনে ঘূৰীৰ কিছু নিদৰ্শ পোৱা যায়, যদিও সেইবোৰ সামান্য বেলেগ ধৰণৰ।

বৰ্তমান ৰাসৰ সাজ-পাৰৰ উৎস যিয়েই নহওক, ধাৰণ হয় যে ৰাসধাৰীসকলে সাজ-পাৰৰ এনে এক পৰম্পৰা অনুসৰণ কৰি চলিছিল, যিটো সুপ্ৰতিষ্ঠিত আছিল আৰু যিটো কৃষ্ণৰ সন্দৰ্ভত আৰু তাৰ বাহিৰতো জনপ্ৰিয় আছিল।

মণিপুৰী ৰাসলীলাই নিজস্ব সাজ-পাৰ উদ্ভাৱন কৰিছে, সিও আৰু সমানে অন্য লোকমুখী ম'ৰা পাখী আৰু দেৱতাসকলৰ পোছাকৰ ভিতৰত দূৰত্ব সৃষ্টি কৰিবৰ প্ৰয়াস কৰিছে, কিন্তু সেয়া ব্ৰজৰাসতকৈ সম্পূৰ্ণ পৃথক।

মুঠৰ ওপৰত ব্ৰজ ৰাসলীলাই ভাৰতীয় কলা-পৰম্পৰাৰ এটা মনোমুগ্ধকাৰী আৰু বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ চিত্ৰ দাঙি ধৰে, য'ত এটা অতি-মাত্ৰা স্থানীয়কৃত কলা-ৰীতিৰ লগত অতীতৰ লগত আৰু ভাৰতৰ অন্যান্য অঞ্চলৰ ভালেমান সম্পৰ্ক আছে। ইয়াৰ আধেয়ৰ আঁতি-গুৰি বিচাৰি উলিয়াব পাৰি 'ক্লাছিকেল' সংস্কৃত সাহিত্যত, যদিও ইয়াৰ ৰচনাসমূহে ভালেখিনি ষোড়শ শতিকাৰ সাহিত্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। ইয়াৰ নাট্য আৰু কাব্য-ৰীতিৰ বঙলা, অসমীয়া, গুজৰাটী আৰু ৰাজস্থানী ভাষাৰ থলুৱা সাহিত্যসমূহত হোৱা ঘটনা-প্ৰৱাহৰ লগত নানান সংযোগ-বিন্দু আছে। কলাগত কৌশলৰ দিশত চিত্ৰিকাসমূহৰ লগত ইয়াৰ ভালেমান কৌতূহলোদ্দীপক সাদৃশ্য আছে আৰু নৃত্য-কৌশলত ই উচ্চাদৰ্শযুক্ত মাৰ্জিত কথকৰ অতি ওচৰ-চপা।

আকৌ আমি এনে এক নাট্য-ৰীতি মুখা-মুখিকৈ পাওঁ যি অকল দেখাতহে সৰল আৰু অনুচ্চাদৰ্শযুক্ত আৰু গ্ৰামীণ। আমি আশাকৰোঁ, ইয়াৰ বিভিন্ন উপাদানৰ বিষয়ে কৰা এই বিশ্লেষণে 'লোক' বা 'দেশী' ৰীতিটোৰ ভিতৰতে 'মাৰ্গী' বা উচ্চাদৰ্শযুক্ত পৰম্পৰাৰ বহু কথা সোমাই থকা বুলি চিহ্নিত কৰিছে। ইয়াৰ বাহ্যিক জাগতিক পৰিৱেশ— অৰ্থাৎ ইয়াৰ সামাজিক সংগঠন— নিঃসন্দেহে গ্ৰামীণ আৰু অস্পষ্টভাৱে লোকায়ত, কিন্তু ইয়াৰ অভ্যন্তৰীণ বিন্যাসটো হ'ল দৃঢ়বদ্ধ, সুচিন্তিত, আৰু তাত আছে অভিনয়, নৃত্য আৰু সঙ্গীতৰ স্পষ্টভাৱে চিহ্নিত কৰিব পৰা কৌশলৰ এক সমষ্টি।

যাত্রা

আমি আগতে প্রসঙ্গক্রমে এই কথাটোৰ ওপৰত জোৰ দিছিলোঁ যে বঙ্গ আৰু উড়িষ্যাই ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ মূল প্ৰৱাহলৈ তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ অৱদান আগবঢ়াইছে। উড়িষ্যা আছিল ভালেমান পুৰণি সংস্কৃতিৰ আৱাসভূমি। খণ্ডগিৰি আৰু উদয়াগিৰিত থকা কীৰ্তি-চিহ্নসমূহ এইবোৰ ঘটনা-প্ৰৱাহৰ সুন্দৰ নিদৰ্শন। ইয়াত জৈন পৰম্পৰাসমূহ সমৃদ্ধ আৰু স্থায়ী আছিল আৰু বৌদ্ধধৰ্মৰ এটা দীৰ্ঘ আৰু ঘটনাবহুলপূৰ্ণ ইতিহাস আছিল বুলিও জনা যায়। ভুৱনেশ্বৰ, পুৰী, কোণাৰ্কৰ মধ্যযুগীয় কীৰ্তি-চিহ্নসমূহে চহকী আৰু বৈচিত্ৰপূৰ্ণ স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্য্য-পৰম্পৰাৰ সাক্ষী দিয়ে। এইবোৰৰ পৃষ্ঠপোষকতা কৰিছিল ৰজা আৰু ৰাজকুমাৰ সকলে কিন্তু এইবোৰক একে সমানে লালন কৰিছিল বহু-স্তৰ-বিশিষ্ট জনজাতীয় আৰু গ্ৰামীণ সংস্কৃতিয়ে। জনজাতিসমূহ আৰু অন্যান্য জাতি-গোষ্ঠীসমূহৰ এই চিত্ৰ-বিচিত্ৰ নক্সা আৰু আঞ্চলিক সংস্কৃতিৰ নিৰ্মাণত তেওঁলোকৰ ভূমিকাৰ কথা আজি স্বীকৃত। চাওৰা আৰু পাইকসকলৰ যি দীৰ্ঘস্থায়ী পৰম্পৰা আছে সি অন্যথাই বিলুপ্ত হৈ গ'লহেতেন। একে দৰে, বঙ্গদেশো প্ৰাচীন মধ্যযুগীয় আৰু আধুনিক ভাৰতৰ বহু আন্দোলনৰ পুৰোধা হৈ আহিছে। ইয়ো বহু-স্তৰ-বিশিষ্ট এনে এখন সমাজৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰে য'ত বিভিন্ন জাতি-গোষ্ঠীয়ে গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰিছে। পাল আৰু সেনসকলৰ মধ্যযুগীয় বংশসমূহে ভাৰতীয় ভাস্কৰ্য্যৰ দুৰ্মূল্য নিদৰ্শন থৈ গৈছে। সংলগ্ন ক্ষেত্ৰসমূহত, বিশেষকৈ বিহাৰ, উড়িষ্যা আৰু নেপালত বঙ্গৰ প্ৰভাৱৰ কথা সুবিদিত। ইয়াৰ জনজাতীয় সংস্কৃতিয়ে পুৰুলিয়া ছৌৰ দৰে কলা-ৰীতিক লালন কৰিছে, যাৰ বিহাৰ আৰু উড়িষ্যাৰ তুলনীয় ৰীতিৰ লগত ঘনিষ্ঠ আত্মীয়তা আছে। বঙ্গ, বিহাৰ আৰু উড়িষ্যাৰ জনজাতীয় সমাজসমূহৰো ভালেখিনি উমৈহতীয়া বৈশিষ্ট্য আছে।

'যাত্ৰা'ৰ দৰে এটা দেখাত সহজ কিন্তু অত্যন্ত গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু জনপ্ৰিয় ৰীতিৰ বুজ লওঁতে এই আটাইবোৰ কথা আৰু তাতোকৈও বেছি কিছুমান কথাৰ লেখ ল'ব লাগিব। যিহেতু এই স্থানগত আৰু কালগত নিসৰ্গ-স্থানৰেখাসমূহ সুবিদিত আৰু যথোপযুক্তভাৱে বৰ্ণিত, আমি ইচ্ছাকৃতভাৱে ইয়াত সেইবোৰৰ বিস্তাৰিত আলোচনা কৰা নাই। এই কথাটোৰ প্ৰতি মনযোগ আকৰ্ষণ কৰাও অনাৱশ্যক যে

এই অঞ্চলখিনি সদায়েই বহুতো মহান সংস্কৃত লেখকৰ বাসভূমি আছিল আৰু দশম আৰু ষোড়শ শতিকাৰ ভিতৰত নতুনকৈ গঢ় লৈ উঠা ভাষাবোৰক লৈ যিমানখিনি ব্যস্ততা চলিছিল সিমানেই কৰ্মতৎপৰতা চলিছিল সংস্কৃত ভাষাৰ ক্ষেত্ৰতো। পিছলৈ এই নৱ-বিকাশমান ভাষাবোৰেই মৈথিলী, বঙলা আৰু উড়িয়া বুলি স্বীকৃত হয়।

ৰাসলীলা আৰু অঙ্কীয়া নাট বা ভাওনাৰ সন্দৰ্ভত আমি বঙ্গ, উড়িষ্যা, বিহাৰ, উত্তৰ প্ৰদেশ আৰু অসমৰ উমৈহতীয়া সাহিত্যিক আৰু সাংস্কৃতিক পৰম্পৰাৰ প্ৰতি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছোঁ। আমি দেখিছোঁ কি দৰে অসমীয়া, অৱধী, বঙলা, গুজৰাটী, মৈথিলী, উড়িয়া আৰু ৰাজস্থানী এই আটাইবোৰ ভাষা অপভ্ৰংশ আৰু লৌকিকৰ পৰা উদ্ভৱ হয়। আমি মধ্যযুগীয় ভাৰতত সৰ্ব-ভাৰতীয় বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ মুখ্য বৈশিষ্ট্যবোৰ চিহ্নিত কৰাৰ প্ৰয়াসো কৰিছোঁ। ধ্যান-ধাৰণা আৰু কলাত্মক অভিব্যক্তিৰ সচলতাৰ কৃতিত্ব এককভাৱে নহলেও বহু দূৰ এই আন্দোলনৰেই।

এই উমৈহতীয়া বংশ-পৰম্পৰাই চতুৰ্দশ আৰু অষ্টাদশ শতিকাৰ মাজৰ ভাৰতবৰ্ষৰ কেইবাটাও অংশত সাহিত্যিক আৰু নাট্যাভিনয়-ধাৰাৰ বিকাশৰ বাবে এটা ধাৰাবাহিক পৃষ্ঠভূমিৰ যোগান ধৰিছিল। উত্তৰ ভাৰত, পূব ভাৰত আৰু দক্ষিণ ভাৰততো সংস্কৃত পৰম্পৰাৰ লগত এই মধ্যযুগীয় ঘটনা-প্ৰৱাহসমূহৰ সম্পৰ্ক অব্যাহত আছিল।

উত্তৰ আৰু পূব ভাৰতৰ পশ্চিম অঞ্চলত একে ধৰণৰ আন্দোলনৰ পৰিব্যাপ্ত প্ৰভাৱ আছে যদিও বঙ্গ, বিহাৰ আৰু উড়িষ্যাক লৈ এনে এক বিশেষ বৃহৎ-গোষ্ঠী গঠিত য'ত ভালেমান সমান্তৰাল ঘটনা-প্ৰৱাহ একে সময়তে চলিছিল। প্ৰকৃততে, মোটামুটিকৈ মধ্য-বঙলা (১৩৫০-১৮০০) বুলি আৰু উড়িয়া সাহিত্যৰ উত্তৰ-গঙ্গা বা উত্তৰ-সাৰলা যুগ বুলি চিহ্নিত যুগত বহুত আন্তঃক্ৰিয়া আৰু পাৰস্পৰিক প্ৰভাৱ ঘটিছিল; ধৰ্মীয়-সামাজিক আন্দোলন আৰু কলাত্মক অভিব্যক্তিসমূহ আছিল সদৃশধৰ্মী— প্ৰতি অঞ্চলৰ আৰু প্ৰতিটো কলা-ৰীতিৰ স্বকীয়তা স্বত্বেও।

উড়িষা আৰু বঙ্গৰ যাত্ৰা এই সাদৃশ্য আৰু স্বকীয়তাৰ প্ৰকৃষ্ট নিদৰ্শন। উড়িষাৰ সন্দৰ্ভত ৰীতিটো বিশুদ্ধ লোক-ধৰ্মী আৰু গ্ৰাম্য বুলি ধৰা হয়, পিছে আজি বঙ্গত ই ব্যৱসায়িক দক্ষতা সম্পন্ন অৰ্ধ-পৌৰ নাট্যৰ মৰ্যাদা পুনৰ প্ৰাপ্ত হৈছে আৰু ই আধুনিক নাট্য-মঞ্চত হোৱা সাম্প্ৰতিক ঘটনা-প্ৰৱাহৰ ভিতৰলৈ গুৰুত্ব সহকাৰে অনুপ্ৰৱেশ কৰিছে।

উড়িয়া বা বঙালী যাত্ৰাৰ উদ্ভৱৰ কথাটো কিছু অস্পষ্ট আৰু সি বিৱাদ আৰু বিভিন্ন বিৰুদ্ধ মতেৰে পৰিপূৰ্ণ।

এই বিতৰ্কসমূহৰ ইতিহাসৰ লেখ লোৱাটো আমাৰ কাৰণে প্ৰয়োজনীয় নহ'ব আৰু ফলপ্ৰদও নহ'ব। যিয়েই নহওক, এই কথালৈ আঙুলিয়াই দিয়াটো প্ৰাসঙ্গিক হ'ব যে পৰস্পৰ-বিৰোধী মতামত সত্ত্বেও সকলো ইতিহাসবিদ আৰু সাহিত্য-সমালোচকে 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত থকা যাত্ৰাৰ উল্লেখৰ প্ৰতি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে আৰু বঙ্গ, বিহাৰ, উড়িষ্যাৰ নাট্য-উপস্থাপনাৰ গুৰি জয়দেৱৰ 'গীত-গোবিন্দ'তে বুলি ঠাৱৰ কৰিছে। তেওঁলোকে এই বিষয়তো একমত হৈছে যে পঞ্চদশ-ষোড়শ শতিকাত ব্ৰজবুলি নামৰ এটা বিশিষ্ট কাব্যিক ভাষাৰ জন্ম হয় আৰু বৈষ্ণৱ গীতিকবিসকলে একান্ত নিজস্ব ধৰণে তাৰ অনুশীলন কৰে। শঙ্কৰদেৱে কি দৰে এই ভাষাটো ব্যৱহাৰ কৰিছিল আৰু মথুৰা-বৃন্দাৱনৰ লগত ইয়াৰ কি সম্পৰ্ক আছিল তাক আমি দেখিছোঁ। বঙ্গ, উড়িষ্যা আৰু বিহাৰতো এই ভাষাৰ প্ৰয়োগ কৰা বহু বৈষ্ণৱ কবি আৰু লেখক আছিল। এই সকলৰ ভিতৰত মিথিলাৰ উমাপতি আৰু বিদ্যাপতি সুখ্যাত।

যদিও সৰহভাগ পণ্ডিতেই এই কথাটোলৈ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰা নাই, মনত ৰখাটো গুৰুত্বপূৰ্ণ যে আঞ্চলিক ভাষা আৰু কলা-ৰীতিসমূহৰ এই ঘটনা-প্ৰৱাহসমূহ সংস্কৃত ভাষাত চলি থকা কৰ্মতৎপৰতাৰ

লগে লগে চলিছিল। আমি আগতে কেৰল, অন্ধ্ৰ আৰু কৰ্ণাটকৰ সন্দৰ্ভত এনে এক প্ৰপঞ্চ লক্ষ্য কৰিছোঁ। এনেকৈ সংস্কৃতত চলা কৰ্ম-তৎপৰতাই যিদৰে এটা দিশত বিকাশ ঘটাইছিল, সেইদৰে আঞ্চলিক ভাষাসমূহত আছিল এটা সমান্তৰাল দিশ যি মাথোন ওপৰত এটা নতুন তৰপ পেলাইছিল কিন্তু পূৰ্বৰ ধাৰাসমূহক নিশ্চিহ্ন কৰি দিয়া নাছিল।

প্ৰথম দৃষ্টিত এই ঘটনা-প্ৰৱাহবোৰৰ লগত সচৰাচৰ শোভাযাত্ৰা নাটক বুলি অভিহিত এটা ৰীতিৰ কোনো সম্পৰ্ক নথকা যেন লাগিব পাৰে। কিন্তু বাস্তৱিকতে সাহিত্য আৰু আন আন কলাৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা বহু-আয়তনিক ঘটনা-প্ৰৱাহবোৰে ইয়াৰ বিকাশত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে। যাত্ৰাৰ বিভিন্ন প্ৰথাসমূহ প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰথাসমূহৰ পৰাই উদ্ভূত হৈছে। সঁচাকৈ, ইয়াৰ মৌলিক বিন্যাস সংস্কৃত নাটকৰে অনুৱৰ্তন, যদিও ইয়াৰ পৰৱৰ্তী বিকাশ স্পষ্টভাৱে আঞ্চলিক। উড়িষ্যাত বিদ্যাধৰে তেওঁৰ 'একাৱলী' আৰু গোৱৰ্ধন আচাৰ্যই তেওঁৰ 'আৰ্যাসপ্তশতী' সংস্কৃতত লিখিছিল : 'সাহিত্য দৰ্শন'ৰ লেখক বিশ্বনাথ আৰু 'সিদ্ধান্ত দৰ্পণ'ৰ ৰচক সামন্ত চন্দ্ৰ শেখৰৰ দৰে অতি বিৰাট ব্যক্তিত্বৰ সন্মুখীন নোহোৱালৈকে তাত সমালোচক আৰু তত্ত্বজ্ঞসকলৰ পয়োভৰ আছিল। সংস্কৃত নাটকৰ উপস্থাপনৰ প্ৰচলন বঙ্গ আৰু উড়িষ্যা উভয়তে আছিল আৰু আমি 'উত্তৰ ৰাম চৰিত' আৰু 'মালতী মাধৱ' বঙ্গ আৰু উড়িষ্যাত মঞ্চস্থ হোৱাৰ উল্লেখ পাওঁ। শঙ্কৰদেৱক প্ৰভাৱিত কৰা 'প্ৰবোধ-চন্দ্ৰোদয়' সম্ভৱতঃ উড়িষ্যাত ৰচিত হৈছিল আৰু মুৰাৰি মিশ্ৰৰ 'অনৰ্ঘ ৰাঘৱ' আছিল ৰাম-কেন্দ্ৰিক বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত প্ৰথম চক্ৰ-নাটক। বঙ্গতো একে ধৰণৰ কৰ্ম-তৎপৰতা চলিছিল। স্বাভাৱিকতে যাত্ৰাই (ভাৰতৰ আন আন ঠাইত ইয়াৰ সমতুল্য ৰীতিসমূহৰ নিচিনাকৈ) সংস্কৃত পৰম্পৰা আৰু আঞ্চলিক কলা-ৰীতি উভয়ৰ পৰাই সমল আহৰণ কৰিছিল। ইয়াৰ সাহিত্যিক সমলখিনি আৰু কলাগত ৰীতি আৰু কৌশলবোৰ বিশ্লেষণ কৰিলেই এই কথা ওলাই পৰে।

বঙ্গত নৱম আৰু দ্বাদশ শতিকাৰ ভিতৰত 'চৰ্য্যা' বোলা এবিধ জনপ্ৰিয় গায়ন-ৰীতি আছিল। 'অমৰ কোষ'ৰ টীকাসমূহত ইয়াৰ উল্লেখ পোৱা যায় আৰু তাম্ৰশাসনত ইয়াৰ কিছু ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ অংশবো উদ্ধৃত কৰা হৈছে। এই গীতবিলাকৰ ভাষা 'অৱহট্ট'ৰ ওচৰ চপা আৰু সেইবোৰ মহাযান বৌদ্ধপন্থী কিছুমান লোকৰ সৃষ্টি বুলি ধৰা হয়। এখন 'বুদ্ধনাটক' আৰু কিছুমান বাদ্যযন্ত্ৰৰ উল্লেখো পোৱা যায়। এই সাক্ষ্যখিনিৰ পৰা কোনো নিশ্চিত সিদ্ধান্ত ল'ব নোৱাৰিলেও এইটো পৰিস্কাৰ যে ই আছিল একধৰণৰ সঙ্গীত-প্ৰধান নাটক আৰু ইয়াৰ প্ৰচলন আছিল সম্ভৱতঃ নৱম আৰু দ্বাদশ শতিকাৰ ভিতৰত। একে সময়ৰ ভিতৰতে 'চৰ্য্যাপদ'সমূহো সাহিত্য আৰু স্থাপত্য, ভাস্কৰ্য আৰু চিত্ৰই অকল প্ৰাচীন ভাৰততে নহয়, মধ্যযুগৰ ভাৰততো এই প্ৰভাৱৰ কথা ব্যক্ত কৰে।

'চৰ্য্যাপদ'সমূহ আৰু বৌদ্ধ বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত আধাৰিত নাটকসমূহে পিছৰ ঘটনা-প্ৰৱাহৰ বাবে উৰ্বৰ ভূমি প্ৰস্তুত কৰাটো অতি সম্ভৱ আছিল যদিও বিহাৰ, উড়িষ্যা আৰু বঙ্গ তিনিও ৰাজ্যতে নাটকীয় কৰ্ম-তৎপৰতাৰ প্ৰকৃত ভিত্তি স্থাপন কৰিছিল 'গীতগোৱিন্দ'ই। ইয়াৰ অনন্য আৰু অপ্ৰতিৰোধ্য প্ৰভাৱ এই অঞ্চলবোৰতে সীমাৱদ্ধ নাছিল বৰং অন্ধ্ৰ প্ৰদেশ, ৰাজস্থান আৰু বহু পিছত কেৰললৈকে বিয়পি পৰিছিল। 'শ্ৰীমদভাগৱত' আৰু আন আন পুৰাণৰ বিপৰীতে ই এক কাহিনী-বস্তুৰ ভিতৰতে নাট্য-উপাদানৰ অৱতাৰণা কৰিছিল। সাঙ্গীতিক বিৰতি আৰু বিশুদ্ধ বৰ্ণনামূলক অংশৰে সৈতে ই এক গীতি-ধৰ্মী ৰীতি হোৱা সত্ত্বেও ৰাধা, সখী আৰু কৃষ্ণক লৈ এখন নাটকৰ চৰিত্ৰ গঠিত হয়। আমি ইতিমধ্যে ৰাসলীলাৰ ৰূপ-পৰিগ্ৰহণত তিৰ্যকিভাৱে হ'লেও ইয়াৰ ভূমিকাৰ কথা আৰু সকলো দক্ষিণ ভাৰতীয় ভাষাৰ কাব্যিক ৰচনাত 'প্ৰবন্ধ' ৰীতিৰ প্ৰভাৱৰ কথা লক্ষ্য কৰিছোঁ। আধেয় আৰু এক নতুন কাব্যিক ৰচনা-ৰীতিৰ অৱতাৰণাৰ দিশৰ পৰা— যি ৰীতিত সঙ্গীত আৰু নৃত্য অবিচ্ছেদ্য—

'গীতগোৱিন্দ'ৰ প্ৰভাৱক উড়িষ্যা আৰু বঙ্গত তাহানি জনপ্ৰিয় কেইটামান গায়ন আৰু আবৃত্তি-শৈলীৰ পটভূমিতো বিচাৰ কৰিব লাগিব। এইবোৰৰ ভিতৰত আটাইতকৈ তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ আছিল উড়িয়া মৈথিলীৰ 'চৌতিসা' ৰচনাসমূহ আৰু বঙ্গৰ সিদ্ধাচাৰ্য্যসকলৰ গীতসমূহ। 'গীতগোবিন্দ'ৰ পিছত বঙলা, উড়িয়া আৰু মৈথিলীৰ নতুন কাব্যিক ৰচনাসমূহে প্ৰবন্ধ-ৰীতিৰ সাহিত্যিক ৰচনাৰ অনুসৰণ কৰিছিল আৰু এই ভাষাসমূহত 'গীত–গোৱিন্দ'ৰ ভালেমান অনুবাদ আৰু অনুকৰণ ওলায়। অকল উড়িষ্যাত ছখন অনুবাদ ওলাইছিল আৰু তাৰ ভিতৰত ধৰণীধৰ আৰু বৃন্দাবন দাসৰ পাঠ দুটা আটাইতকৈ জনপ্ৰিয় আছিল। পিছৰখনত জয়দেৱৰ ধৰণেৰে ৰাগ আৰু তালৰো ব্যৱস্থা আছিল।

মিথিলাত উমাপতি (১৩২৪) আৰু বিদ্যাপতিয়ে (১৪০৩) জয়দেৱৰ আৰ্হি ঘনিষ্ঠভাৱে অনুসৰণ কৰিছিল। উমাপতিৰ 'পাৰিজাত হৰণ' আছিল এনে এক পৌৰাণিক বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত আধাৰিত যি মধ্যযুগত ভাৰতৰ সৰ্বত্ৰ জনপ্ৰিয় আছিল। তেওঁ ইয়াক মঞ্চোপযোগী হোৱাকৈ সঙ্গীতবদ্ধ গীতি-কবিতাৰে নাট্য-বিন্যাসত উপস্থাপিত কৰিছিল। বিদ্যাপতিয়ে লিখা 'গোৰক্ষবিজয়'খনো আছিল একে আৰ্হিৰ সাংগীতিক নাটক।

বঙ্গত ৰচিত হয় বড়ু চণ্ডীদাসৰ কৃতিসমূহ যিবোৰে 'গীত–গোৱিন্দ'ৰ সাঙ্গীতিক পৰম্পৰাক ঘনিষ্ঠভাৱে অনুসৰণ কৰিছিল। 'শ্ৰীকৃষ্ণ কীৰ্তনে' 'শ্ৰীমদ্ভাগৱত' আৰু মহাভাৰতৰ পৰা বিষয়-বস্তু মুক্তভাৱে আহৰণ কৰিছে কিন্তু কাহিনীটো উপস্থাপিত হৈছে তিনিটা চৰিত্ৰ অৰ্থাৎ কৃষ্ণ, ৰাধা আৰু বড়াই নামৰ এগৰাকী বৃদ্ধ মহিলাৰ সংলাপৰ মাধ্যমেৰে। এই ত্ৰয়ী আৰ্হিটো হ'ল এবিধ নাট্য-ৰচনা আৰু ই মধ্যযুগৰ সাহিত্যিক ৰচনা আৰু নাট্য-উপস্থাপনাৰ বাবে প্ৰায় আদৰ্শ-স্বৰূপ হৈ পৰিছিল।

আমোদজনক কথা এয়ে যে যদিও প্ৰবন্ধ-ৰীতিটো ভাৰতৰ নানা অংশত সমানে জনপ্ৰিয় হৈছিল, আমি ৰাসলীলাৰ সন্দৰ্ভত যি ৰাস বা ৰাসকৰ কথা কৈছোঁ সি বঙ্গ আৰু উড়িষ্যাৰ একপ্ৰকাৰ তাৎপৰ্যহীন আছিল। কৃত্তিবাসৰ দ্বাৰা ব্ৰজবুলিত লিখিত মাত্ৰ এটা কবিতাকহে 'ৰাস' বা 'ৰাসো' বুলি কোৱা হৈছিল।

ইয়াৰ লগে লগে আছিল গদ্য-ৰীতিৰ বিকাশ। এইবোৰ আছিল দক্ষিণ ভাৰতৰ 'বচন' ৰীতিৰ সমগোত্ৰীয় আৰু এইবোৰক 'বচনিকা' বোলা হৈছিল। এইবোৰ গদ্য কাহিনী-বৰ্ণনৰ বাহন আছিল আৰু এইবোৰ যিদৰে ইতিহাস আৰু বুৰঞ্জীৰ ওপৰত আধাৰিত আছিল সেইদৰে আছিল পুৰা-কাহিনী আৰু কিম্বদন্তীৰ ওপৰত আধাৰিত। এই দিশত উড়িয়া সাহিত্য আৰু নাট্য-তৎপৰতালৈ সাৰলাদাসৰ অৱদান একমাত্ৰ জয়দেৱৰ প্ৰভাৱতকৈহে কম আছিল। তেওঁ ৰাইজৰ সাধাৰণ ভাষা উড়িয়ালৈ 'মহাভাৰত'খন অনুবাদ কৰে। তেওঁ মহাভাৰতৰ ঘটনাসমূহক এনে বহুতো পাক দিয়ে যে সেইবোৰে মহাভাৰতখনক এক সমসাময়িক প্ৰাসঙ্গিকতা আৰু নীতিশিক্ষামূলক লক্ষ্য প্ৰদান কৰে। বঙ্গত ইয়াৰ অলপ পিছৰ কালত পৰমেশ্বৰ দাসে মহাভাৰত ৰচনা কৰে।

ৰামায়ণৰ কাহিনীতো সাহিত্যিক কৰ্ম-তৎপৰতাৰ এক নতুন আগ্ৰহ প্ৰদৰ্শিত হয় ঃ এই সময়ত বঙ্গ আৰু উড়িষ্যাত ৰচিত কেইবাখনো সংস্কৰণে তাৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰে। উড়িষ্যাত বলৰামদাসে যি ৰামায়ণ লিখে তাত ৰামে তুলসীদাসৰ আদৰ্শ দেৱতাতকৈ এজন মানুহ হিচাপেহে দেখা দিছিল। চৰিত্ৰসমূহত এক থলুৱা আৰু প্ৰায় ঘৰুৱা ৰহণ সনা হৈছিল আৰু বহুত নতুন উপ-ঘটনাৰ সংযোজন কৰা হৈছিল। কিন্তু পিছত প্ৰায় ষোড়শ শতিকাৰ মাজ মানত কৃত্তিবাসে ৰামায়ণ লিখে। তেৰোঁ বলৰামদাসৰ নিচিনাকৈ কাহিনী আৰু ভাষা উভয়ৰে পৰিৱৰ্তন কৰে আৰু মানুহে সহজে বুজিব পৰা এটা স্থানীয় উপভাষা ব্যৱহাৰ কৰে। এই দুয়োখনে যাত্ৰা আৰ্হিৰ নাট্য-দৃশ্যসম্ভাৰৰ বাবে অতি সুন্দৰ সাহিত্যিক সমলৰ যোগান ধৰে।

ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতৰ প্ৰতি পুনৰ নতুনকৈ অহা এই আগ্ৰহ আছিল 'শ্ৰীমদ্‌ভাগৱত'ৰ প্ৰতি থকা আগ্ৰহৰ সমৱৰ্তী। বলৰামদাসৰ এজন কনিষ্ঠ সমসাময়িক কবি আছিল জগন্নাথদাস যি উড়িয়া 'ভাগৱত' ৰচনা কৰে। তেওঁ উড়িষ্যাৰ বিৰাট বিৰাট জনসমাৱেশত কৃষ্ণৰ কাহিনী সমূহ আবৃত্তি কৰিছিল, আৰু তেওঁৰ জীৱনক লৈ এনে বহুত কিম্বদন্তী আৰু সাধুকথা গঢ় লৈ উঠিছিল যিবোৰ আজিও জনপ্ৰিয় হৈ আছে।

'গীত–গোৱিন্দ', চণ্ডীদাস-উমাপতি-বিদ্যাপতিৰ ৰচনাসমূহ, ৰামায়ণ-মহাভাৰত আৰু 'মদ্‌ভাগৱত'ৰ অনুবাদ আৰু থলুৱা সংস্কৰণসমূহৰ প্ৰভাৱপূৰ্ণ এই দৃশ্যাৱলীৰ ভিতৰত প্ৰৱেশ কৰে চৈতন্যৰ অতি বিৰাট ব্যক্তিত্ব। তেওঁৰ প্ৰভাৱ আছিল বিস্তৃত আৰু সৰ্বব্যাপী। বঙ্গ আৰু উড়িষ্যা সমানে তেওঁৰ ঘৰ আছিল। এখন ঠাইত জন্ম গ্ৰহণ কৰি তেওঁ জীৱনৰ আটাইতকৈ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ বছৰবোৰ কটাইছিল আনখন ঠাইত।

চৈতন্য আৰু তেওঁৰ অনুগামীসকলে ভাৰতৰ নানা অংশত সাংস্কৃতিক স্তৰত ভাৰতীয় জাতীয় সংহতি অনাৰ কাম কৰিছিল এনে এক সময়ত যেতিয়া এই অঞ্চলবোৰত প্ৰচুৰ ৰাজনৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিক বিনাশ সাধিত হৈছিল। এক পুনৰজাগৰণ ক্ষেত্ৰত তেওঁলোকৰ অৱদান ইমানেই সুবিদিত যে তাৰ পুনৰাবৃত্তিৰ প্ৰয়োজন নাই, যদিও ইতিহাসবিদসকলে মত পোষণ কৰে যে এই বিষয়ত বৃজন ধৰণৰ পুনৰ্মূল্যায়ন হ'ব লাগে। ইয়াত আমাৰ আগ্ৰহৰ বিষয় হ'ল স্ৰষ্টা হিচাপে, নাট্য-পৰিচালক হিচাপে আৰু ধৰ্মীয় সামাজিক উদ্দেশ্যত আত্মসচেতনভাৱে নাট্য-বাহনৰ প্ৰয়োগকৰ্তা হিচাপে তেওঁলোকৰ ভূমিকা। সম্ভৱতঃ চৈতন্যই ইয়াৰ ঐক্যসাধিকা গণতান্ত্ৰিক ভূমিকাৰ কথা উপলব্ধি কৰিছিল আৰু যদিও তেওঁৰ পূৰ্বতে আন কিছুমানে এই ক্ষেত্ৰত প্ৰয়াস কৰি আংশিক ভাৱে সফলো হৈছিল, তেওঁ এই আটাইবোৰ আৰম্ভণিৰ বস্তুক এনে এক বেগ আৰু গতিশক্তি দিলে যে ই অকল পূব ভাৰতকে নহয়, উত্তৰ ভাৰতৰো কিছু অংশ চৌৱাই পেলালে। তেওঁৰ আৰু তেওঁৰ অনুগামীসকলৰ যহতে আমি সেই প্ৰথম নিশ্চিত নাট্য-দৃশ্য-সম্ভাৰ পাইছোঁহক, য'ত চৈতন্যই নিজেই ৰুক্মিণীৰ ভাও লৈছিল। এয়েই সম্ভৱতঃ কৃষ্ণযাত্ৰাৰ আৰম্ভণি, আৰু কৃষ্ণযাত্ৰাই হ'ল সমসাময়িক বঙ্গ আৰু উড়িষ্যাৰ যাত্ৰাৰ পূৰ্বসূৰী। আগতে আঙুলিয়াই দিয়াৰ দৰে বঙ্গ আৰু উড়িষ্যা উভয়তে কিছুমান নৃত্য আৰু নৃত্য-নাট্য ৰীতি পৰিচিত আছিল। নট গীতি আছিল বঙ্গ আৰু উড়িষ্যাত প্ৰচলিত কলা-ৰীতি। বহু ধৰণৰ কাহিনী-গীত-গায়ন আৰু নৰ্তনো আছিল। এইবোৰৰ ভিতৰত গুৰুত্বপূৰ্ণ আছিল আজি 'শাহীযাত্ৰা' বুলি খ্যাত ৰীতিৰ পূৰ্বসূৰী। এই শাহীযাত্ৰাত দুটা বা ততোধিক দল যুদ্ধ-সদৃশ নহ'লেও প্ৰতিযোগিতামূলক সমদল কৰি আগবাঢ়ি আহে। মন্দিৰৰ সংলগ্ন ভালেমান নাট-মণ্ডলৰ উপৰিও উড়িষ্যাত অসমৰ নাম-ঘৰৰ তুল্য ভাগৱত-ঘৰৰ পৰম্পৰাও আছিল। কিন্তু সেয়ে হ'লেও এই বিভিন্ন উপাদান সন্নিবিষ্ট হোৱা আৰু বৃহৎ দৰ্শকমণ্ডলীৰ সন্মুখত উপস্থাপিত কৰিব পৰা বিধৰ এক নাট্য-পৰম্পৰাৰ প্ৰৱৰ্তন আছিল চৈতন্য আৰু তেওঁৰ অনুগামীসকলৰ বিশিষ্ট অৱদান। তেওঁলোকে ইয়াক নাট-মণ্ডপ আৰু ভাগৱত-ঘৰ উভয়ৰে পৰা উলিয়াই আনি ৰাজপথত পৰিৱেশন কৰিলে। উড়িষ্যা, বৃন্দাবন আৰু অন্যান্য ঠাইত তেওঁলোকে কৰা ব্যাপক ভ্ৰমণত তেওঁলোকৰ আন বহুতো বৈষ্ণৱ সন্ত আৰু কবিৰ লগত সাক্ষাৎ হয়। তেওঁলোকৰ বহুতে বৈষ্ণৱ বিষয়-বস্তুৰ আধাৰত নাটক আৰু সাঙ্গীতিক নাট ৰচনা কৰিছিল। এই আটাইবোৰকে কৃষ্ণযাত্ৰা বা যাত্ৰা শিৰোনামৰ তলত একত্ৰিত কৰিব পাৰি। সনাতন আৰু ৰূপ গোস্বামী নামৰ দুজন প্ৰধান শিষ্য এনে বহুতো নাটকৰ সৃষ্টিকৰ্তা আছিল। ইয়াৰে কিছুমান অকল কৃষ্ণৰ বিষয়-বস্তুক লৈ আৰু আন কিছুমান কৃষ্ণ আৰু ৰাধাৰ বিষয়-বস্তুক লৈ আৱৰ্তিত আছিল। কোৱা হয় যে ৰূপ গোস্বামীৰ দ্বাৰা ৰচিত 'ললিত মাধৱ'খন পুৰীত চৈতন্যৰ আৱাস ৰাধাকান্ত মঠত

অনুষ্ঠিত হৈছিল। ৰায় ৰামানন্দই 'জগন্নাথ-বল্লভ'খন লিখে আৰু সেইখন জগন্নাথ মন্দিৰৰ প্ৰাঙ্গনত অভিনীত হয়। ইয়াৰ পিছত তাৰ কেইবাটাও অভিনয় হয় 'মঠ'ত, যি চৈতন্যৰ কৰ্মাৱলীৰ আন এক গুৰুত্বপূৰ্ণ কেন্দ্ৰ আছিল। আকৌ, 'ৰুক্মিণীহৰণ'ত চৈতন্যই ৰুক্মিণীৰ ভাও লোৱাৰ দৰে ইয়াত ৰায় ৰামানন্দই নায়কৰ ভাও লৈছিল। ৰায় ৰামানন্দই সম্ভৱতঃ চৈতন্যৰ সঙ্গ লাভ কৰিবৰ বাবেই উড়িষ্যাৰ ৰাজ-প্ৰতিনিধিৰ পদ ত্যাগ কৰিছিল। জগন্নাথ মন্দিৰৰ বাহিৰত যে 'গোষ্ঠী' আৰু 'যাত্ৰা' নামৰ বহুতো নাটক অভিনীত হৈছিল সেই কথা প্ৰমাণ কৰিবলৈ ভূৰি ভূৰি সাক্ষ্য পোৱা যায়। তেনে এখন গুৰুত্বপূৰ্ণ নাট হ'ল 'পীয়ূষ লহৰী'।

এই আটাইবোৰ কথাই নিঃসন্দেহে এক বৃহত্তৰ ধৰ্মীয়-সামাজিক আন্দোলনৰ অংশ হিচাপে নাট্য-পৰিৱেশনাৰ পৰম্পৰাটোক প্ৰতিষ্ঠিত কৰিছিল। এই কথাৰো তাৎপৰ্য নোহোৱা নহয় যে সমসাময়িক আৰু পৰৱৰ্তী কালৰ লোকৰ দ্বাৰা ৰচিত চৈতন্যৰ জীৱনীৰ উপৰিও চিত্ৰিকা, পট আৰু পুথিৰ মলাটত চৈতন্যই শিষ্যবৰ্গৰে সৈতে গীত গাই আৰু নৃত্য কৰি থকা প্ৰচুৰ পৰিমাণৰ চিত্ৰ-ভিত্তিক সাক্ষ্য আছে।

অনুগামীসকলৰ নাট্য-তৎপৰতা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ বিধৰ আছিল। 'চৈতন্য চন্দ্ৰোদয়'ৰ দৰে কিছুমান নাটক চৈতন্যৰ ব্যক্তিত্বক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত আছিল; আন আন নাটকে ৰাধা-কৃষ্ণ বিষয়-বস্তুৰ নানা দিশ সামৰি লৈছিল। পূৰ্বতে জয়দেৱে ৰাধাৰ প্ৰাৰম্ভিক প্ৰসঙ্গ অৱতাৰণা কৰিছিল আৰু তেওঁক এগৰাকী বিশেষ নায়িকাৰ মৰ্য্যাদালৈ উন্নীত কৰিছিল। তেওঁক নানা ৰহস্যবাদী আৰু ধৰ্মতত্ত্বীয় বৈশিষ্ট্যৰে বিভূষিত কৰাৰ কামটো কৰিছিল চৈতন্যৰ অনুগামীসকলে। এই সকলো নাট্য-কৃতিত সঙ্গীতে এটা প্ৰধান ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল। পাঁচ অঙ্গৰ সঙ্গীত-নাটক বুলি অভিহিত 'জগন্নাথ-বল্লভ'খন ঘনিষ্ঠভাৱে 'গীতগোৱিন্দ'ৰ আৰ্হিত ৰচিত। নিজকে উপৰূপক শ্ৰেণীৰ ভণিত বুলি বৰ্ণনা কৰা 'দান-কেলি-কৌমুদী'খন এখন সৰু একাঙ্ক নাটক আৰু 'বিদগ্ধ-মাধৱ'খন সাত অঙ্গৰ পূৰ্ণাঙ্গ নাটক শ্ৰেণীৰ অধিক বিস্তৃত ধৰণৰ ৰচনা। 'ললিত-মাধৱ'খন আৰু বেছি জটিল; ইয়াৰ বিষয়-বস্তু আৰু কাহিনী-বিন্যাস দহটা অঙ্কত বিস্তৃত।

ষোড়শ আৰু সপ্তদশ শতিকাত চৈতন্যৰ একেটা বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ পৰা দুটা ধাৰা উদ্ভৱ হয়। ইয়াৰ এটা হ'ল কীৰ্তন-গায়ন আৰু আনটো কৃষ্ণ-কেন্দ্ৰিক বা ৰাধা-কৃষ্ণ-কেন্দ্ৰিক বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত আধাৰিত নাট্য-উপস্থাপন। পিছলৈ মণিপুৰেও এই দুটা ধাৰা গ্ৰহণ কৰে আৰু আমি এই অঞ্চলসমূহৰ প্ৰত্যেকতে কীৰ্তন-গায়নৰ লগতে যাত্ৰা-উপস্থাপনাৰ একোটা বিশিষ্ট পৰম্পৰা পাবলৈ ধৰোঁ। অসমত হোৱা ঘটনা-প্ৰৱাহ ইয়াৰ কিছু পূৰ্বৰ বা সমসাময়িক, পৰৱৰ্তী নহয়।

উড়িষ্যা, বিহাৰ, বঙ্গ, অসম আৰু মণিপুৰৰ সকলো অঞ্চলতে ষোড়শৰ পৰা অষ্টাদশ শতিকাৰ ভিতৰত এই বিকাশৰ ক্ৰমাগত ইতিহাসৰ সূত্ৰ উলিয়াব পাৰি। এই বিকাশৰ কাহিনী যিদৰে কৌতূহলজনক আৰু চিত্তাকৰ্ষক সেইদৰে ই আঞ্চলিক শৈলী আৰু ধাৰাৰ আন্তঃসংযোগৰ ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক প্ৰপঞ্চৰ বৈশিষ্ট্য-প্ৰকাশক। তামিলনাডু আৰু অন্ধ্ৰপ্ৰদেশত যক্ষগান আৰু ভাগৱতমেলাৰ অগ্ৰগতিৰ ইতিহাসৰ পম খেদোঁতে আমি একে ধৰণৰ প্ৰক্ৰিয়া এটা লক্ষ্য কৰিছিলোঁ। এই আন্তঃক্ৰিয়া আৰু আন্তঃপ্ৰৱেশৰ ৰহস্যসমূহ ইমানেই অসংখ্য আৰু জটিল যে সেইবোৰৰ ভেদ ইয়াত ভাঙিব নোৱাৰি।

ক্ৰমে ক্ৰমে, কিন্তু নিশ্চিতভাৱে, কৃষ্ণযাত্ৰা 'গীত–গোৱিন্দৰ' তিনিটা প্ৰাথমিক চৰিত্ৰত অৰ্থাৎ ৰাধা, কৃষ্ণ আৰু সখীত নাইবা পুৰাণৰ কাহিনীসমূহতে সীমাবদ্ধ হৈ নাথাকিল। ঐতিহাসিক ৰচনা, ব্যঙ্গ আৰু বাস্তৱধৰ্মিতা এই ক্ষেত্ৰত প্ৰৱেশ কৰি এই কলা-ৰীতিটোক গীতিকাব্য, গীত আৰু নৃত্যৰে গঠিত ভক্তিমূলক সাঙ্গীতিক নাট্যৰপৰা গদ্যত কথিত বচন থকা নাটকলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিলে, য'ত সঙ্গীত, ছন্দ আৰু চলনৰ অন্তৰৱৰ্তী অংশ আৰু বিৰতি আছে। এই নতুন নাটকবোৰে ৰাম, শিৱ, কালীৰ

কাহিনীৰ পৰা আৰম্ভ কৰি মানৱিক প্ৰেম-কাহিনীলৈকে সামৰি ল'লে। বিশেষ বিশেষ দেৱ-দেৱী বা নায়কৰ অনুগামীসকলৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰা প্ৰতিযোগী দলসমূহে একে সময়তে বা ক্ৰম অনুসৰি নাটক উপস্থাপন কৰিছিল। হিংসা, হত্যা, বিভীষিকাকে ধৰি স্পষ্ট বাস্তৱধৰ্মিতাৰে সৈতে পাৰ্থিব সামাজিক, নাটকো এই ৰূপটোৰ ভিতৰত সোমাই পৰিল। উনবিংশ শতিকাৰ আদি ভাগতেই বঙ্গত ৰাম যাত্ৰা, দুৰ্গা যাত্ৰা, শিৱ যাত্ৰা প্ৰভৃতিৰ এটা সমৃদ্ধ পৰম্পৰা গঢ়ি উঠিছিল। 'বিদ্যাসুন্দৰ' আছিল উনবিংশ শতিকাৰ এনে এক প্ৰেম-কাহিনী যি বঙ্গৰ যাত্ৰাত জনপ্ৰিয় হৈছিল। উড়িষ্যাত ১৮৩৪ চনত লিখিত 'পদ্মাৱতী হৰণ' নামৰ এখন ঐতিহাসিক নাটক জনপ্ৰিয় হৈছিল।

ইয়াৰ পিছত আহে ৰঘুনাথ পাৰিচাৰ 'গোপীনাথ বল্লভ নাটক'। প্ৰায়ে উড়িয়া নাটকৰ জনক বুলি পৰিগণিত ৰাম শঙ্কৰ 'কাঞ্চী-কাৱেৰী' নামৰ জনপ্ৰিয় ঐতিহাসিক নাটকৰ ৰচক। নাটকখনৰ বিষয়-বস্তু হ'ল ৰজা পুৰুষোত্তম দেৱ আৰু ৰাণী পদ্মাৱতীৰ জীৱনক লৈ আৱৰ্তিত। কাহিনীটো বঙ্গত ব্যাপকভাৱে প্ৰচলিত হৈছিল আৰু ই বহু মঞ্চ-নাটকৰ বিষয়-বস্তু হৈছিল। ৰামশঙ্কৰে ইয়াক এটা নতুন বিন্যাস দিয়ে আৰু সিয়েই পিছৰ বহু নাট্য-প্ৰযোজনাৰ আৰ্হি-স্বৰূপ হৈ পৰে।

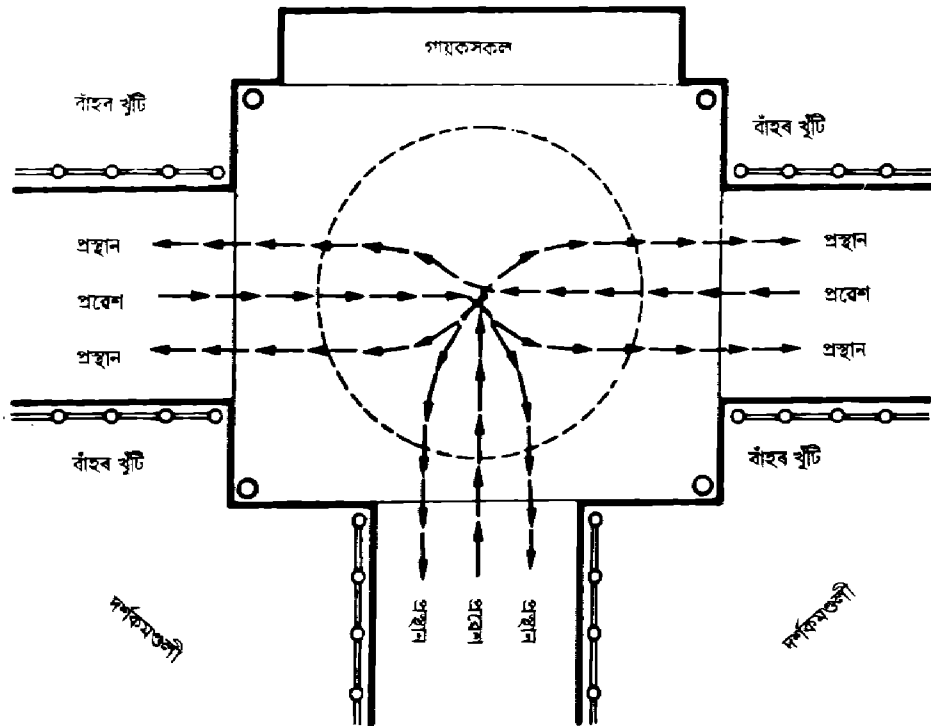
'স্বাংগ' অভিধাটোও বিদিত আছিল ঃ ষোড়শ শতিকাৰ বলৰামদাসে 'লক্ষ্মীপুৰাণ স্বাংগ' লিখা কথাটোৱে ইয়াৰ প্ৰমাণ দিয়ে। স্বাংগৰ এই পৰম্পৰাটোও অষ্টাদশ শতিকালৈকে চলি থাকে।

উনবিংশ শতিকাত ব্ৰিটিছ শিক্ষা-পদ্ধতিৰ অভিঘাত আৰু জাতীয় আন্দোলনৰ উত্থানৰ লগে লগে দুটা সমান্তৰাল ঘটনা-প্ৰৱাহৰ উদ্ভৱ হ'ল ঃ ইয়াৰ এটা হ'ল পশ্চিমীয়া আৰ্হিৰ আধুনিক মঞ্চৰ বিকাশৰ লগত সম্পৰ্কিত, আৰু আনটো হ'ল পৰম্পৰাগত নাট্য-মাধ্যমক সমাজ-সংস্কাৰ আৰু ৰাজনৈতিক প্ৰতিবাদৰ বাবে প্ৰয়োগ কৰাৰ আকাঙ্ক্ষাৰ লগত জড়িত। দুয়োটা আছিল সমান্তৰাল প্ৰৱণতা আৰু দেখাত বিপৰীতধৰ্মী যেন লাগিলেও যুক্তিসঙ্গত। এইদৰে এহাতে যিদৰে শ্বেক্সপীয়েৰ আৰু অন্যান্য ইংৰাজ নাট্যকাৰৰ ৰচনা অনুবাদ কৰি এফালে-মুকলি (প্ৰোচেনিয়াম) মঞ্চত পৰিৱেশন কৰা হৈছিল, সেইদৰে যাত্ৰাৰ বাবে জাতীয় চিন্তা-জড়িত আৰু ৰাজনৈতিক বিষয়-বস্তু গৃহীত হৈছিল। ফলস্বৰূপে বিশেষকৈ বঙ্গত স্বদেশী যাত্ৰা বুলি জনাজাত এক বিশেষ যাত্ৰাৰ ৰীতিৰ জন্ম হৈছিল। মহাত্মা গান্ধীৰ অসহযোগ আন্দোলন আৰু অস্পৃশ্যতা-দূৰীকৰণ এই যাত্ৰাৰ প্ৰিয় বিষয়-বস্তু আছিল। এই গতি-ধাৰা ১৯৪৭ অব পিছৰ যুগতো অব্যাহত আছে আৰু বিদ্যাসাগৰ, ৰামমোহন, হিটলাৰ আৰু অন্যান্য ৰাজনৈতিক নেতাৰ জীৱনৰ পৰা আৰম্ভ কৰি জ্বলন্ত সামাজিক সমস্যালৈকে বলিষ্ঠভাৱে আৰু সফলতাৰে এই মাধ্যমৰ সহায়েৰে উপস্থাপিত হৈছে।

যাত্ৰাৰ পটভূমি আৰু ইয়াৰ গঠনত অৰিহণা যোগোৱা বিভিন্ন প্ৰভাৱৰ এই চমু সমীক্ষাটোৱে সম্ভৱতঃ এই কথাটো পৰিষ্কাৰ কৰিব যে ইয়াত এক ক্ষুদ্ৰ, সীমিত আৰম্ভণিৰ পৰা ক্ৰমে এনে এটা বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ কলা-ৰীতি বিকশিত হ'ল য'ত উচ্চ-বৰ্গ আৰু নিম্ন-বৰ্গ, সাক্ষৰ আৰু নিৰক্ষৰ, ধৰ্মীয় সমাৱেশ আৰু সাধাৰণ জনতা সকলোৰে লগত সংযোগ-স্থাপনৰ সম্ভাৱনা সোমাই আছে। আগৰ পৰা গুৰিলৈকে এই ৰীতিটোৱে সংস্কৃত ভাষাত চলা কৰ্ম-তৎপৰতা, অন্ততঃ এই অঞ্চলত থকা তাৰ অৱশেষখিনিৰ লগত যোগাযোগ চলাই গৈছিল।

স্থিতিস্থাপকতা আৰু পৰিৱৰ্তনৰ প্ৰতি উন্মুক্ততাৰ এটা অন্তৰ্নিহিত গুণ থকা বাবেহে এই ৰীতিটোৱে নিজকে ৰক্ষা কৰি, বিকশিত হৈ ৰূপান্তৰিত হ'ব পাৰিছিল। এনে যেন লাগে যে চৈতন্যৰ দিনৰ পৰা আৰম্ভ কৰি কুৰি শতিকালৈকে কোনো সময়তে ইয়াৰ স্থবিৰতা গুণ নাছিল অথচ সামান্যতম পৰিৱৰ্তন বা সংস্কাৰ-সাধনেৰে পুৰুষানুক্ৰমে প্ৰদত্ত স্থবিৰতা ভাৰতৰ অন্যান্য অংশৰ কিছুমান কলা-ৰীতিৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য।

এই ঐতিহাসিক পটভূমিৰ লগত এই সমাজতাত্ত্বিক তথ্যটো যোগ দিব লাগিব যে কুটিয়ট্টম্, ভাগৱতমেলাৰ দৰে বা ৰামলীলা-ৰাসলীলাৰ ৰাম, কৃষ্ণ, সীতা, লক্ষ্মণৰ ভাওৰ ক্ষেত্ৰত হোৱাৰ দৰে যাত্ৰা ব্ৰাহ্মণসকলৰ বিশেষ অধিকাৰ-ক্ষেত্ৰ নহয়। পুৰুলিয়া বা ময়ূৰভঞ্জ ছৌত হোৱাৰ নিচিনাকৈ ই কোনো বিশেষ অব্ৰাহ্মণ জনসমষ্টিৰ ভিতৰতো সীমিত নহয়। যাত্ৰাৰ অভিনেতাসকল সমাজৰসকলো অংশৰ পৰা আহৰিতঃ ব্ৰাহ্মণ, ক্ষত্ৰিয়, বৈশ্য। তেওঁলোক কৃষক, ফেৰীৱালা, জমিদাৰ বা কেৰাণীও হ'ব পাৰে। ইয়াৰে কিছুমান বৃত্তিধাৰী আৰু আন কিছুমান অ-বৃত্তিধাৰী যিসকলে বিশেষ বিশেষ সময় বা অনুষ্ঠানৰ বাবে যাত্ৰা দলত যোগ দিয়ে। যাত্ৰা নাট্যানুষ্ঠান গ্ৰামীণ, অৰ্ধ-পৌৰ আৰু পৌৰ, আৰু সেইবাবে সমাজতাত্ত্বিক অভিধা অনুসৰি ইয়াক লোকায়ত বা শাস্ত্ৰীয় বুলি শ্ৰেণীবদ্ধ কৰিব নোৱাৰি। ধৰ্মীয়-সামাজিক আন্দোলনৰ লগত জড়িত ইয়াৰ অদ্ভুত ধৰণৰ ইতিহাসেই এই বিশেষত্বৰ কাৰণ হ'ব পাৰে।

এই ঐতিহাসিক পটভূমিৰ সন্মুখত আমি এই দৃশ্য-সম্ভাৰটোলৈকে দৃষ্টি দিওঁহঁক। যদিও সম্ভৱতঃ আদিতে এই অনুষ্ঠানসমূহৰ স্থান আছিল ভাগৱত ঘৰ আৰু মঠ, ই কেতিয়াও কোনো মন্দিৰ-প্ৰাঙ্গণ বা কোনো ধৰ্মীয় প্ৰতিষ্ঠানৰ চৌহদৰ ভিতৰত সীমাবদ্ধ নাছিল। ইয়াৰ নামটোৱে সূচোৱাৰ দৰেই ই আছিল এটা যাত্ৰা, চলাচলযুক্ত এটা ভ্ৰমণ যিটো যিকোনো ঠাইতে অনুষ্ঠিত হ'ব পাৰিছিল— খেতিৰ পামত বা ৰাজ-পথত বা বন্ধ নাট-ঘৰত। ই বাৰাণসীৰ ৰামলীলাৰ দৰে স্থান-পৰিৱৰ্তমূলক নাটকো নহয়, বা পুৰুলিয়া ছৌৰ দৰে এৰিনা থিয়েটাৰ বা নাট্য-প্ৰাঙ্গণ নাটকো নহয়।

ষোল্ল ফুট বৰ্গ আৰু আঢ়ৈ ফুট ওখ 'আসৰ' নামৰ এখন চাঙেৰেই ইয়াৰ মঞ্চ গঠিত। দুফালে দুফুটমান ওখত দুখন তক্তা থাকে, ইয়াৰ এখন আসনত ঢোল, তাল আৰু ঘণ্টা লৈ তাল-বাদ্যবাদকসকল বহে; আনখনত ক্লাৰিনেট-বাদক, বাঁহী-বাদক, বেহেলা-বাদক, ট্ৰাম্পেট-বাদক আৰু আজি-কালি হাৰমোনিয়ম-বাদকক লৈ গঠিত যন্ত্ৰীদলটো বহে। মঞ্চৰ এটা ফালৰ পৰা সৰু বাঁহৰ টুকুৰা আৰু জৰীৰে সীমা দিয়া এটা বাট থাকে। এই প্ৰায় ষাঠি ফুট দীঘল বাটটোৱে ছোঁ-ঘৰ আৰু মঞ্চৰ ভিতৰত যোগাযোগ ৰক্ষা কৰে। পুৰুলিয়া ছৌতো একে ধৰণৰ কৌশল ব্যৱহৃত হয়। সীমা দিয়া বাটটোৱে কেইবাটাও প্ৰয়োজন পূৰণ কৰে ঃ ই এটা আলি-বাট বা ৰাজ-পথ, এটা মন্দিৰ-পথ, শোভাযাত্ৰাৰ স্থান বা প্ৰকৃত অভিনয়-ক্ষেত্ৰ পোৱাৰ আগতে সেনাবাহিনীৰ সমাৱেশৰ স্থানৰ আভাস দিব পাৰে। মঞ্চৰ চাৰিওফালে খুটা পোতা হয় আৰু এইবোৰেই হ'ল দীপ-স্তম্ভ। আদিতে নাম-ঘৰৰ মঞ্চত কৰাৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো তেলৰ বস্তি বান্ধি দিয়া হৈছিল। আজি-কালি বাল্ব বা অন্যান্য ধৰণৰ পোহৰৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়। কেতিয়াবা খুটাবোৰত এখন চান্দোৱা বান্ধি দিয়া হয় আৰু সি মঞ্চখনক আৱৰি থাকে। অতিৰিক্ত পোহৰৰ ব্যৱস্থা কৰিবলৈ মিহি জৰীত শাৰী শাৰী লাইট বান্ধি দিয়া হয়। দৰ্শকমণ্ডলী মঞ্চৰ চাৰিওফালে বহে ঃ তিৰোতামানুহৰ বাবে এটা ফাল সংৰক্ষিত কৰি ৰখা হয়।

অঙ্কীয়া নাট বা ভাওনাত থকাৰ দৰে ইয়াত মঞ্চ-উপকৰণ বা প্ৰতিকৃতি আদি নাথাকে। সাধাৰণতে মাত্ৰ এখন চকী থাকে; সেইখনে বিভিন্ন ধৰণৰ উদ্দেশ্য সাধন কৰে। আন উপকৰণৰ আৱশ্যক হ'লে অভিনেতাসকলে নিজেই সেইবোৰ অনা-নিয়া কৰে। অইন অইন নাট্য-ৰীতিৰ নিচিনাকৈ যাত্ৰাও কিছুমান প্ৰাৰম্ভিক অনুষ্ঠানেৰে আৰম্ভ হয়। অৱশ্যে এই প্ৰাৰম্ভিক অনুষ্ঠানবোৰ যক্ষগানত হোৱাৰ দৰে ছোঁ-ঘৰত নহয় নাইবা ৰাসলীলাত হোৱাৰ দৰে আঁৰ-কাপোৰৰ পিছফালেও নহয়। ইয়াত এটা গীত গোৱা আৰু নানাবিধ বাদ্য বজোৱাৰেই প্ৰাৰম্ভিক অনুষ্ঠান গঠিত। শ্যাম কল্যাণ, বিহাগ, পূৰবী, আদি বহুতো ৰাগ ব্যৱহৃত হয়। বাদ্য-বাদনৰ পিছত সেই একে ধৰণৰ সুৰতে গীত গোৱা হয়। সাঙ্গীতিক প্ৰস্তাৱনা শেষ হোৱাৰ লগে লগে এদল নৰ্তক সীমা দিয়া পথেৰে লৰ মাৰি আহি এটা নৃত্য আৰম্ভ কৰে। প্ৰায়ে যৌথ নৃত্যৰ পিছত এটা একক নৃত্য থাকে। এই নৃত্যবিলাক 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ 'পূৰ্ববঙ্গ' আৰু 'পিণ্ডিবন্ধ' প্ৰথাসমূহৰ অৱশেষ।

কৃষ্ণ, শিৱ বা দুৰ্গাৰ কাহিনী ইয়াৰ পিছত থাকে। মহিষ-মৰ্দিনীৰ ঘটনাটো ইয়াৰ এটা জনপ্ৰিয় উপ-কাহিনী। ইয়াক প্ৰচুৰ পৰিমাণৰ নৃত্য আৰু নাটকীয় পৰিৱেশ-সৃষ্টিৰে উপস্থাপন কৰা হয়। স্থিৰ-দৃশ্যৰ আৰ্হিত চৰিত্ৰসমূহৰ স্থানু ভঙ্গী গ্ৰহণেৰে এই অংশটো সমাপ্ত হয়।

তাৰ পিছত নাটকখন আৰম্ভ হয় সাধাৰণতে উচ্চ গ্ৰামত শিঙা আৰু ঢোলৰ বাদন আৰু তাল আৰু ঘণ্টাৰ জনজননিৰে। পূৰ্ব্বৰঙ্গ, মূকাভিনয় আৰু বাদ্য-সঙ্গীত কথাকলিৰ 'পাৰুপাদ্দু' আৰু প্ৰকৃত নাট্য-তৎপৰতাৰ আগৰ অন্যান্য প্ৰাৰম্ভিক ক্ৰমৰ নিচিনাকৈ একে উদ্দেশ্যকেই সাধন কৰে। অভিনেতাসকলে ৰূপাৰোপিত পদক্ষেপ আৰু ভঙ্গীৰে প্ৰৱেশ কৰে; আৰু যদিও চলন আৰ্হিৰ কোনো নিৰ্দিষ্ট পৰিভাষা নাই আৰু 'আঙ্গিকাভিনয়'ৰ এটা সমষ্টি বিচাৰি উলিয়াব নোৱাৰি, তথাপি চলন, পদক্ষেপ আৰু নৃত্যৰ এটা বিশিষ্ট যাত্ৰা শৈলী আছে। শৈলীটো ঘোষণা-ধৰ্মী, অতি-নাটকীয়। নাটকৰ পাঠ আওৰোৱা হয় বা গোৱা হয়, আৰু ভাগৱতমেলাৰ নিচিনাকৈ গেয় পদ্যাংশ থাকে। 'চম্পু' আৰু 'বচন'ৰ চানেকিটো ইয়াত পুনৰাবৃত্ত হয়। পূৰ্বৰ কৃষ্ণ-যাত্ৰা বা কালিয়দমন যাত্ৰাত একেটা আৰ্হি অনুসৰণ কৰা হৈছিল নে নাই জনা নাযায়, কিন্তু আজি প্ৰচুৰ গীত আৰু নৃত্য যুক্ত অতি-নাটকীয় শৈলীটোৱেই হৈছে যাত্ৰাৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য।

যাত্ৰা-ৰীতিত সঙ্গীতে এক গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা কথাটোলৈ চালে কালক্ৰমত ইয়াৰ উঠা-নমা সুৰেৰে সৈতে কাব্যিক আৰু গীতি-ধৰ্মী গুণ কম হৈ অধিক আত্মসচেতনাৰে সাঙ্গীতিক আৰু

পৰিশীলত হৈ পৰাটো একো আচৰিত কথা নহয়। প্ৰধান অভিনেতাসকল খ্যাতিসম্পন্ন গায়ক হৈ পৰিছিল আৰু নাটকৰ গীতবোৰ অতি বিশদভাৱে হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় পদ্ধতিৰ ৰাগত গোৱা হৈছিল। ঝুমুৰৰ প্ৰচলিত ধৰণ (নৃত্য আৰু বচনেৰে দ্বৈত-গীত যি উড়িষ্যা আৰু অসমত জনপ্ৰিয়★) 'কীৰ্তন ৰীতি'ৰ গায়ন, বিশুদ্ধ আবৃত্তি (কবি গান), 'পাঁচালি'ৰ কৌশল (এক ধৰণৰ একক-গায়কৰ অনুষ্ঠান যি পট-গায়কসকলৰ পিছতো বৰ্তি আছে), আৰু অভিব্যক্তিৰে সৈতে কথাকাৰ আৰু চাৰণৰ আবৃত্তি— আৰম্ভণিতে এই আটাইবোৰকে প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল। ই যাত্ৰাক এটা সমৃদ্ধ আৰু চিত্ৰ-বিচিত্ৰ নক্সা দিয়ে।বিশদ ৰাগৰ ওপৰত অপৰিমিত নিৰ্ভৰশীলতাই আন ধৰণে ক্ষিপ্ৰ নাট্য-ঘটনাক্ৰমত দীৰ্ঘ বিৰতি আনি দিয়ে। 'জুড়ি' পদ্ধতিৰ প্ৰৱৰ্তন আছিল ইয়াৰ এক স্বাভাৱিক পৰিণতি— ই এক বিকল্প ব্যৱস্থা য'ত পদ্যাংশ অভিনেতাসকলৰ দ্বাৰা নহয়, সঙ্গীতকাৰ সকলৰ দ্বাৰাইহে গোৱা হৈছিল। অভিনেতাই গীতৰ প্ৰথম শাৰীটো গাই দি মঞ্চৰ একোণত অলসভাৱে স্থান লৈছিল আৰু মঞ্চৰ প্ৰতিটো কোণত গায়কসকলে এই শাৰীটো ধৰি লৈ পাল পাতি পাতি গাই গৈছিল। এই অংশটো পিছলৈ সঙ্গীত-অনুষ্ঠানত পৰিণত হয়, য'ত চাৰিজন গায়কে একোটা ৰাগকে নিজস্ব বিস্তাৰ আৰু ৰূপদানেৰে গাইছিল। এই আটাইবোৰৰ ফলত কথা আৰু সাংগীতিক ধ্বনিৰ মাজত বিচ্ছেদ ঘটে যিটো আন সকলো নাট্য-ৰীতিত অবিচ্ছেদ্য। 'জুড়ি'ৰ দ্বাৰা পদ্যাংশৰ গায়নক কিছুমান সমালোচকে কৰাৰ দৰে ৰামলীলাৰ ব্যাসৰ গায়ন বা আবৃত্তিৰ লগত তুলনা কৰিব নোৱাৰি। 'জুড়ি' সকলক মুক্তিয়াৰো বোলা হয় (ই এটা পাৰ্চী শব্দ যাৰ অৰ্থ উকীল)। পিছৰ ৰীতিবোৰত 'সূত্ৰধাৰ' বা সত্ৰাধিকাৰী বা ব্যাস বা স্বামীয়ে আন্তঃ-সংযোগকাৰী অংশবোৰৰ যোগান ধৰে যাৰ দ্বাৰা কাহিনীৰ অগ্ৰগতিত স্থান বা সাময়িক মঞ্চৰ পৰিৱৰ্তনৰ সূচনা কৰা প্ৰয়োজন সাধিত হয়। ইয়াত তৎপৰতা হঠাৎ স্থগিত হৈ যায় আৰু অভিনেতাসকলে জিৰণি ল'বলৈ কথা পাতিবলৈ বা ধূমপান কৰিবলৈ মঞ্চৰ বিভিন্ন অংশলৈ উভতি যায়। সম্প্ৰতি 'জুড়ি' পদ্ধতিটো সম্পূৰ্ণৰূপে বাদ দিয়া হৈছে।

আজিও জনপ্ৰিয় হৈ থকা আন এটা প্ৰথা হ'ল 'দোহাৰ' বা 'দোহা' প্ৰথা। ই মূলতে আদি বঙলা, অৱধী, ৰাজস্থানী ইত্যাদিৰ উমৈহতীয়া ছন্দ-ৰীতি আছিল; ইয়াত ই ঘোষাৰ ৰূপ লয়। যাক ৰাইজৰ একাংশই দোহাৰে। মূঠৰ ওপৰত এই সমলবোৰে কিছু কিছু সমৃদ্ধি দান কৰিলেও যাত্ৰা ৰীতিৰ দৃঢ় বিন্যাসত কিছু কিছু শিথিলতাও আনি দিয়ে।

আমি চাগে লক্ষ্য কৰিছোঁৱেই যে কাহিনীকথক অভিনেতা, সূত্ৰধাৰ বা ভাগৱতৰ চৰিত্ৰৰ অনুপস্থিতি যাত্ৰাৰ চকুত লগা বৈশিষ্ট্য। কুৰি শতিকাৰ আদি ভাগত মাথুৰ শাহৰ নৱ-উদ্ভাৱনৰ দ্বাৰা এই দুৰ্বলতা আঁতৰোৱা হৈছিল। তেওঁ 'বিৱেক'ৰ চৰিত্ৰটো প্ৰৱৰ্তন কৰে। বিবেক আছিল সংস্কৃত নাট্যৰ 'সূত্ৰধাৰ' আৰু 'বিদূষক'ৰ সমাৰ্থক। তেওঁ যেতিয়াই ইচ্ছা ওলাব পাৰিছিল, যেন অভিনেতাৰ অভ্যন্তৰীণ প্ৰশ্ন আৰু দ্বন্দ্বৰ উত্তৰত অভিনেতাৰ লগত সংলাপত প্ৰবৃত্ত হ'ব পাৰিছিল, আৰু আছিল ন্যায় নৈতিক শৃঙ্খলা আৰু বিবেকৰ মাত। প্ৰায়ে তেওঁ সোমাই অহা পথত থিয় দি কোঠা, ৰাজপ্ৰাসাদ বা উদ্যানৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰা মঞ্চলৈ সোমাই আহিছিল আৰু সেই পথেৰে পুনৰ আঁতৰি গৈছিল। তেওঁ অতীত, বৰ্তমান আৰু ভৱিষ্যতত বাস কৰিছিল আৰু নাট্য-সম্ভূত সময় আৰু স্থানৰ মাজেদি বাধাহীনভাৱে বিচৰণ কৰিছিল। কিছুমান লেখকে তেওঁক এজন কাল-বিহীন বৃদ্ধ, ভিক্ষুক বা গুৰুত বাজে এটা স্বাধীন চৰিত্ৰ বুলি গণ্য নকৰিছিল, কিন্তু এই ভূমিকাটো অৰ্পণ কৰিছিল নাটকৰ কোনো এটা চৰিত্ৰক, বিশেষকৈ তেনে চৰিত্ৰক যি জীৱনৰ ওপৰত মন্তব্য দিব পাৰে। মহাভাৰতৰ ভীষ্ম আৰু ৰামায়ণৰ বিভীষণৰ চৰিত্ৰই সুন্দৰভাৱে এই কৰ্ম সম্পাদন কৰিব পাৰিছিল। পিছে এখন নাটকৰ এটা চৰিত্ৰ আৰু এজন সমালোচক আৰু কোৰাচৰ দ্বৈত ভূমিকা ৰক্ষা কৰি চলাটো সহজ নাছিল, আৰু সহজ নহয়। নাটকখনৰ

★ অসমত এনে ঝুমুৰ ৰীতি পুৰণি পৰম্পৰাৰ ভিতৰুৱা নহয়। —অনুবাদক

বহির্ভূত বিবেকৰ অধিক স্বাধীনতা থাকে আৰু তেওঁ এটা অধিক তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিব পাৰে। স্বাভাৱিকতে এই ভাওটো প্ৰবীন অভিনেতাসকলে লয় আৰু দৰ্শকসকলৰ পৰা পূৰ্ণ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰে। এই কৌশলটোকো সাময়িক নাট্যকাৰ বা পৰিচালকসকলে অনুসৰণো কৰে, বৰ্জনো কৰে।

ভাৰতৰ সকলোতে আন নানা নাট্য-ৰীতিত হোৱাৰ দৰে যাত্ৰাৰ অভিনেতাসকল আটায়ে পুৰুষ, আৰু বোধগম্য কাৰণতেই কোনো অভিনেতাৰ দক্ষতা নিৰ্ণয় কৰা হয় সাৰ্থকভাৱে স্ত্ৰী–চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰাৰ ক্ষমতাৰ দ্বাৰা। বিখ্যাত স্ত্ৰী-অভিনেতাসকলে তেওঁলোকৰ নামৰ শেষত 'ৰাণী' কথাটো লগায় যাতে তেওঁলোকক অকল পুৰুষ-চৰিত্ৰত ওলোৱা আন আন অভিনেতা সকলৰ পৰা পৃথক কৰিব পাৰি।

যাত্ৰাৰ সাজ-সজ্জা কৌতুহলজনক; ই সময়ৰ বিভিন্ন মুহূৰ্ত্তৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। অভিনেতাসকলক এক অস্পষ্ট ধৰণৰ কালোপযোগী সাজত সজাব পাৰি নাইবা বাস্তৱ জীৱনৰ লগত কোনো সম্পৰ্ক নথকা ধৰণৰ সাজো পিন্ধাব পাৰি। অঙ্গ-সজ্জা সম্ভ্ৰমজনক আৰু শক্তিশালী কিন্তু যক্ষগান বা কথাকলিৰ নিচিনাকৈ ৰূপাৰোপিত বা সূক্ষ্ম নহয়। গ্ৰীজ, মাটিৰ ৰং, ৰাসায়নিক ৰং, বগা সীহ, কাজল, ৰঙা বোলকে ধৰি সকলো ধৰণৰ ৰং ব্যৱহাৰ কৰা হয়। চৰিত্ৰ অনুসৰি মুখত ৰেখা, চটা চটা আঁক আদি আঁকি দিয়া হয়; ওপৰৰ ওঠত দাঁত আঁকি দিয়াত ৰাক্ষসবিলাকক বিশেষভাৱে ভয়-লগা হয়। এই সজ্জাৰে ৰাক্ষসৰ গোঁজৰণি আৰু দাঁত-কৰচনি ভয়ঙ্কৰ হয়। এই সাজ-সজ্জা কাৰ্যকৰী হলেও চেৰাইকেল্লাৰ নিমজ আৰু সুশ্ৰী মুখাবোৰৰ পৰা, অন্যান্য সাজ-সজ্জাৰ ৰূপাৰোপৰ পৰা আৰু খ্যাল, ভৱাই আদিৰ স্বাভাৱিকতাপূৰ্ণ সাজ-সজ্জাৰ পৰা ই বহুত আঁতৰত।

এহাতে দক্ষিণ ভাৰতৰ নৃত্য-নাট্য ৰীতিসমূহৰ লগত তুলনা কৰিলে দেখা যায় যে যাত্ৰা এটা সুকীয়া শ্ৰেণী। ইয়াত আভাসৰ সহায়েৰে বিভিন্ন স্থানৰ ইংগিত দিয়াৰ আৰু মঞ্চত সা-সৰঞ্জামৰ অনুপস্থিতি সত্বেও ই নৃত্য-নাট্য বা গীতি–নাটকতকৈ অধিকৰূপত নাটক আৰু অভিনয়। আজি ইয়াত কোনো কৰ্ম-কাণ্ড নাই আৰু আগতো আছিল নে নাই সন্দেহ। বছৰ গৈছে মানে ইয়াৰ সামাজিক সংগঠনৰ আৰ্হিটোও ব্যৱসায়িক হৈ গৈছে। এজন ব্যক্তিয়ে ইয়াক নিয়ন্ত্ৰণ কৰে আৰু এজন মাজৰ মানুহ বা 'দালাল'ৰ সহায়ত মানুহে দলটোক নিয়োগ কৰে। প্ৰতি দলৰ ১০ বা ১২ জন শিল্পীৰ ভিতৰুৱা-গোষ্ঠী থাকে : বাকীসকলক 'ঠিকা'ত নিয়োগ কৰা হয়। এজন সফল যাত্ৰা-অভিনেতাই মাহে ১০০০-অৰ পৰা ৩০০০ টকালৈকে ঘটিব পাৰে।

কলাগত আৰু সমাজগত দিশত যাত্ৰাই এনে এক প্ৰগতিশীল আৰু ক্ষিপ্ৰ পৰিৱৰ্তন প্ৰদৰ্শন কৰিছে যিটো আমি আন বহুতো নাট্য-ৰীতিত দেখা নাপাওঁ। এটা স্তৰত ই সময়ৰ লগত খোজ মিলাই গৈছে, আৰু ইয়াত আচৰিত হ'ব লগীয়া নাই যে আধুনিক পৰিচালক আৰু প্ৰযোজকসকল ইয়াৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈছে। 'তমাশা'ৰ বাহিৰে আন অতি কম ৰীতিতহে এনে হৈছে। এহাতে কুটিয়ট্টম্ আৰু ব্ৰজৰাসক ধৰিলে যাত্ৰা আছে আনটো মেৰুত। অৱশ্যে দুয়োটাকে এটা বৃত্তৰ শেষ প্ৰান্তত থকা বুলি ধৰিব লাগিব– স্বতন্ত্ৰ, সম্বন্ধহীন ৰীতি হিচাপে নহয়।

যাত্ৰা হৈছে ভাৰতীয় সাহিত্য, ভাষা আৰু নাট্যৰ জনক বৃক্ষৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ শাখা। ইয়াৰ বৰ্তি নথকা অংশই এনে গুটি পেলাইছে যি বঙ্গৰ নাট্যক এক নতুন দিশ দেখুৱাইছে যেন লাগে।

ভৱাই আৰু তমাশাৰ নিচিনাকৈ যাত্ৰাই নব্য-ৰীতিৰ (avant gard) নাট্যক এক ভাৰতীয় সাজ দিছে। সম্ভৱতঃ ইউৰোপত এক নতুন ৰূপৰ মহাকাব্যিক নাটকৰ (এপিক থিয়েটাৰ) উদ্ভৱৰ দ্বাৰা চালিত যাত্ৰাৰ প্ৰতি এই নতুন আগ্ৰহে ৰূপ পাইছে। সেয়া যিয়েই নহওক, ইউৰোপীয় প্ৰভাৱটোৱে জাতীয় পৰম্পৰাসমূহৰ প্ৰতি আগ্ৰহ জন্মাই তুলিছে আৰু ই হৈছে ভাৰতীয় নাট্যৰ বাবে শিক্ষামূলক ঘৰমুৱা ওভতনি যাত্ৰা।

ভৱাই

ৰাসলীলা আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ কথা কওঁতে আমি গুজৰাটী ভাষাৰ বিকাশৰ প্ৰতি মনযোগ আকৰ্ষণ কৰিছিলোঁ। গুজৰাটী ভাষাটো অপ্ৰভ্ৰংশৰ পৰাই ওলাইছিল নে নাই এই বিষয়ে মতভেদ আছে যদিও এইটো নিশ্চিত যে ত্ৰয়োদশ শতিকামানত এক স্বকীয় সত্তাৰে সৈতে এই নতুন ভাষাৰ জন্ম হৈছিল।

ভাৰতৰ অন্যান্য অংশৰ নিচিনাকৈ গুজৰাটতো ষষ্ঠ আৰু ত্ৰয়োদশ শতিকাৰ ভিতৰত সমান্তৰাল ঘটনা-প্ৰৱাহ লক্ষ্য কৰা যায়। এহাতে যিদৰে এই অঞ্চলটো বিখ্যাত ভোজ, হেমচন্দ্ৰ, সোমেশ্বৰ আৰু ৰামচন্দ্ৰকে আদি কৰি ভালেমান গুৰুত্বপূৰ্ণ সংস্কৃত সাহিত্যৰ লেখকৰ বাসভূমি আছিল, আনহাতে সেইদৰে ইয়াত উদ্ভৱ হৈছিল সেই 'দেশী ভাষা'সমূহৰ যিবোৰ অঞ্চলটোৰ খিলঞ্জীয়া উপজাতিসমূহৰ বিভিন্ন উপভাষা আৰু পিছৰ যুগৰ অপভ্ৰংশৰ সংমিশ্ৰন আছিল।

আকৌ এই যুগটোতেই জৈন লেখকসকলৰ বহুপ্ৰসূ ৰচনা-কৰ্ম সম্পাদিত হৈছিল। আমি সেই জৈন পৰম্পৰাৰ ৰাসক আৰু ৰাসৰ উদ্ভৱৰ উল্লেখ কৰিছোঁ। দ্বাদশ শতিকাৰ শৈলভদ্ৰৰ 'ভৰতেশ্বৰ বাহুবলী ৰাসো' আৰু চতুৰ্দ্দশ শতিকাৰ তৰুণপ্ৰভা আদিৰ ৰচনাই গুজৰাটী সাহিত্যৰ প্ৰথম গুৰুত্বপূৰ্ণ কৃতি।

এই অঞ্চলত ৰাস আগৰ পৰাই পৰিচিত আছিল আৰু অভীৰ, সৰ্য্যাত আৰু বৃষ্ণি আদি জনজাতিসমূহে কৃষ্ণক গৰখীয়া নায়ক হিচাপে পূজা কৰিছিল। ৰাসনৃত্যৰ লগত সঙ্গতি ৰাখিবলৈ ৰচনা কৰা গীতসমূহ আছিল এবিধ সৌৰসেনী প্ৰাকৃতত। গুজৰাটত ৰাসক কেন্দ্ৰ কৰি নিশ্চয় ভালেখিনি সাহিত্য-কৃতি গঢ় লৈ উঠিছিল আৰু সেয়েহে ত্ৰয়োদশ শতিকাৰ এখন পুৰণি গুজৰাটী গ্ৰন্থৰ ৰচকে সেইবোৰৰ শ্ৰেণীবিভাজন কৰি পালা ৰাসক লকুটা ৰাসৰ পৰা পৃথক কৰিছিল। প্ৰথমটোৰে হাত-চাপৰিৰে কৰা নৃত্য আৰু দ্বিতীয়টোৰে লাখুটি লৈ কৰা নৃত্যক বুজাইছিল।

গৰবী বা গৰবা আছিল "গৰবী" নামৰ এটা মাটিৰ কলহ নাইবা "মণ্ডৰী' বোলা এটা কাঠৰ যতনক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত এটা থলুৱা নৃত্য-পৰম্পৰা। তিনিফুটমান ওখ এই কাঠৰ যতনটো ৰাং-পতাৰে সজ্জিত কৰা হৈছিল আৰু তাত চাকি জ্বলোৱা হৈছিল। এই সকলোবোৰ কৰা হৈছিল অম্বা

বা অম্বিকা দেৱীৰ সন্মানাৰ্থে। এই নৃত্য আছিল ন বা দহদিন জোৰা নৱৰাত্ৰি উৎসৱৰ অংশ। এই উৎসৱৰ বিৰাট কৃষিকৰ্মভিত্তিক আৰু কৰ্মকাণ্ডভিত্তিক তাৎপৰ্য্য আছে।

'দেশী ভাষা' সমূহৰ উত্থান, অভীৰ আদিৰ দ্বাৰা কৃষ্ণ-উপাসনা-পদ্ধতি গ্ৰহণ, গৰবী উৎসৱ-আনন্দৰ প্ৰচলন— এই আটাইবোৰে এনে এক শ্ৰেণী সাহিত্যৰ জন্ম দিয়ে যি 'ৰাস' বা 'ৰাসক' বা 'ৰাসো বা 'ফাগু' বোলা শ্ৰেণীগত অভিধাৰে অভিহিত হয়।

চতুৰ্দশ শতিকামানলৈ ৰাস শব্দৰ ব্যৱহাৰৰ বহু পৰিৱৰ্তন ঘটে। যদিও 'হৰিবংশ' আৰু 'ভাগৱত পুৰাণ'ৰ ক্ষীণ স্মৃতি ৰৈছিলগৈ, এই অভিধাটোৱে তেতিয়া বিশুদ্ধ নৃত্য-ৰচনাক নুবুজাইছিল। ইয়াৰ অৰ্থ হৈছিলগৈ অন্ত্য-মিলযুক্ত দীৰ্ঘ বৰ্ণনাত্মক কবিতা। এই সাহিত্যিক ৰচনাত অপভ্ৰংশ ছন্দ ব্যৱহাৰ হৈছিল ঃ ইয়াত ধৰি লোৱা হৈছিল যে দুহা আৰু চৌপাঈৰ দৰে অন্ত্য-মিলযুক্ত পদবিলাক সুৰত বন্ধা হ'ব— সৰহক্ষেত্ৰতে 'দেশী ৰাগ' বুলি কথিত সুৰসমূহত। সেইসময়ৰ সঙ্গীত-বিষয়ক গ্ৰন্থসমূহত, বিশেষকৈ শাৰ্ঙ্গদেৱৰ 'সঙ্গীত ৰত্নাকৰ'ত এই শ্ৰেণীৰ ৰাগৰ প্ৰচুৰ উল্লেখ পোৱা যায়।

বিশুদ্ধ নৃত্যৰপৰা বৰ্ণনাত্মক নাটকীয় গায়নলৈ হোৱা এই ৰূপান্তৰ সংস্কৃত নাটকত কোৱা-বচনৰ পৰা গোৱা-বচনলৈ হোৱা প্ৰাধান্যৰ ক্ৰমাগত পৰিৱৰ্তনবোৰৰ পৰিপূৰক আছিল। কালিদাসৰ আৰু ৰাজশেখৰৰ নাটকবোৰৰ তুলনা কৰিলেই এই পৰিৱৰ্তনৰ সাক্ষ্য পোৱা যায়। ইয়াৰ পৰিণতিস্বৰূপেই আহিছিল নাট্য-সংযোগৰ প্ৰধান বাহক হিচাপে আবৃত্তি-কৰা বচন বা গদ্যাংশক আপেক্ষিকভাৱে অৱহেলা কৰি গীত-ৰূপে গোৱা কথাবস্তুক নাটকীয়ভাৱে পৰিৱেশন কৰাৰ ৰীতি। ইয়াৰ লগতে আছিল 'গীত—গোৱিন্দ' আৰু তাক নিৰন্ধ কৰা প্ৰৱন্ধ ৰীতিৰ প্ৰত্যক্ষ কেতিয়াবা তিৰ্য্যক প্ৰভাৱ। সাহিত্যিক ৰচনাৰ বাবে ৰাগ আৰু তালৰ ব্যৱহাৰ ভাৰতবৰ্ষৰ সকলো অংশতে এটা নিৰ্দিষ্ট আৰ্হি হৈ পৰে।

চতুৰ্দশ শতিকালৈ ৰাসক আৰু ফাগু জৈন আৰু হিন্দু উভয় পৰম্পৰাৰ উমৈহতীয়া জনপ্ৰিয় সাহিত্যিক আৰু সাঙ্গীতিক ৰচনা-ৰীতি হৈ পৰে। চতুৰ্দশ-পঞ্চদশ শতিকাত ৰচিত সোমসুন্দৰৰ 'ৰঙ্গ সাগৰ নেমি ফাগু' এই ৰীতিৰ এখনি আকৰ্ষণীয় ৰচনা। তেনে আন এক ৰচনা আছিল পঞ্চদশ শতিকাত ৰচিত 'বসন্ত বিলাস' নামৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ কবিতাটো। এই কবিতাটো স্পষ্টতঃ 'গীত—গোৱিন্দ'ৰ আৰ্হিত ৰচিত, যদিও ঠায়ে ঠায়ে আদি ৰসাত্মক ৰূপকল্পত ই 'গীত—গোৱিন্দ'কো চেব পেলাইছে। 'নটৰ্ষি'ৰ ফাগুও একে ৰীতিৰ পঞ্চদশ শতিকাৰ আন এটা বিশিষ্ট কবিতা।

গদ্য ৰচনাৰো প্ৰচলন আছিল আৰু বহু জৈন সাধুৱে এনে 'কথা' ৰচনা কৰিছিল, যিবোৰ ৰাস, ৰাসক আৰু ফাগুৰ গীতি-ধৰ্মী গেয় ৰূপত বন্ধা হোৱা নাছিল। এই 'কথা'বিলাকে নীতিমূলকৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ব্যঙ্গ আৰু শ্লেষেৰে ভৰা ধৰ্মেতৰ বিষয়-বস্তুলৈকে সামৰি লৈছিল। তৰুণপ্ৰভা আৰু সোমসুন্দৰমো এই ৰীতিৰ লেখক আছিল। তেওঁলোকে নানান উৎসৰ পৰা তেওঁলোকৰ সমল আহৰণ কৰিছিল আৰু প্ৰায়ে 'কথা'বোৰ আছিল ঐতিহাসিক ব্যক্তিক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত।

পঞ্চদশ শতিকামানলৈ এইদৰে ভালেমান সাহিত্য আৰু নাট্য-ৰীতিৰ প্ৰচলন হৈছিল আৰু এইবোৰৰ পিছত আহিছিল আন এক প্ৰকাৰৰ আবৃত্তি-কৰা মালিতা বা বীৰত্বব্যঞ্জক কবিতা। চতুৰ্দশ আৰু পঞ্চদশ শতিকাৰ 'ৰণমল্লচণ্ড' আৰু 'কানহড়াদে প্ৰৱন্ধ'ৰ লগতে বিজয় সেনাৰ 'ৰেৱন্তগিৰি বাস' আৰু গঙ্গা-বিজয়ৰ 'কুসুমক্ৰীড়া' (এই দুয়োখন সপ্তদশ শতিকাৰ) হৈছে সাঙ্গীতিক ৰচনাৰ ঠাইত আবৃত্তি-কৰা মালিতাৰ ৰূপত বীৰত্বব্যঞ্জক আৰু ঐতিহাসিক বিষয়-বস্তুক গঢ় দিয়াৰ এই নতুন আগ্ৰহৰ সুস্পষ্ট উদাহৰণ।

এই চমু সাহিত্যিক ইতিহাসৰ লগতে যোগ দিব লাগিব গুজৰাটৰ ৰাজনৈতিক ইতিহাস, যি ইতিহাস আছিল আক্ৰমণ, সমৰ আৰু খণ্ডযুদ্ধেৰে পূৰ্ণ। সোমনাথ মন্দিৰ ধ্বংস, চুলতান-শাসনৰ

প্ৰৱৰ্তন আৰু গুজৰাটত ঘটা আন আন ঘটনাৱলী সুবিদিত আৰু সেইবোৰৰ পুনৰাবৃত্তিৰ প্ৰয়োজন নাই। তথাপিও, গুৰুত্বসহকাৰে মনত ৰখা প্ৰয়োজন যে কলাসমূহ, বিশেষকৈ সাহিত্য, ক্ষুদ্ৰ চিত্ৰাঙ্কন আৰু নাট্যই (বিৰাট স্থাপত্য-নিৰ্মাণ হাতত লোৱা সম্ভৱ নাছিল, যদিও আবু পৰ্বত আদিৰ মন্দিৰ এই যুগৰে আদি ছোৱাৰ) ৰাজনৈতিক অস্থিৰতা আৰু উত্থানৰ এইটো যুগতে প্ৰসাৰ লাভ কৰিছিল। স্বাভাৱিকতে কলাগত প্ৰকাশত যুগৰ প্ৰতিফলন ঘটিছিল, যদিও প্ৰধানতঃ অতীতৰ প্ৰতিহে মনোযোগ অধিক আছিল। ৰাসক আদি প্ৰথাগত ৰীতিৰ মাজেৰেই নানান ঐতিহাসিক চৰিত্ৰ আৰু সামাজিক ঘটনাৰ বাস্তৱানুগ চিত্ৰন হৈছিল।

শিল্পীসকলে নাট্যৰ ভাষাৰ মাজেৰে মানুহৰ লগত সংযোগ স্থাপন কৰিছিল আৰু তাক শিক্ষা আৰু প্ৰশিক্ষণৰ এক শক্তিশালী মাধ্যম হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। এনে এক 'পৌৰাণিক' পুনৰুজ্জীৱন হৈছিল য'ত নতুন বাণী প্ৰচাৰ কৰাৰ কাৰণে পুৰণি বিষয়-বস্তুক প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল। শেষত, পৰিব্যাপ্ত 'ভক্তি' সম্প্ৰদায়, আৰু নৰসিংহ মেহতা, ভালন আৰু অখোৰ দৰে সন্ত কবি আৰু গায়কসকলৰ অৰিহণাও আছিল।

ভাৰতৰ অন্যান্য অংশত হোৱাৰ দৰে গুজৰাটতো কিছুমান বহিৰাগত ৰীতিৰ গ্ৰহণ আৰু পুৰণি ৰীতিৰ পুনৰুজ্জীৱনৰ মাজেৰে নতুন নতুন ধাৰণাক আত্মগত কৰাৰ সাংস্কৃতিক প্ৰক্ৰিয়াটো চলিছিল। এই প্ৰক্ৰিয়াটো আমি উনবিংশ শতিকালৈকে দেখিবলৈ পাই থাকোঁ আৰু আমাৰ স্বাংগ, নৌটঙ্কী আদিৰ আলোচনাৰ পৰাই সেই কথা পৰিস্কাৰ হ'ব।

গুজৰাটৰ এই ধাৰাসমূহৰ প্ৰবক্তা আছিল ভালণ, আৰু তেওঁৰ আটাইবোৰ ৰচনাতেই পুৰণি বিষয়-বস্তু আৰু প্ৰাচীন ৰীতিত নতুন অৰ্থ-দানৰ ইচ্ছা ব্যক্ত হৈছে।

তেওঁ মহাভাৰত আৰু 'কৃষ্ণলীলা চৰিত'ৰ পৰা বিষয়-বস্তুগত অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিছিল, পিছে তেওঁ বিশেষকৈ কৃষ্ণৰ জীৱনক লৈ আৱৰ্তিত ৰচনাসমূহত মুক্তভাৱে 'গৰবী' ৰীতিৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল। মুঠৰ ওপৰত তেওঁ গুজৰাটত এটা নতুন আন্দোলনৰ পথ-প্ৰদৰ্শক হৈ পৰে, আৰু তেওঁক অনুসৰণ কৰে মহান সন্ত কবি মীৰাবাই (যাক ৰাজস্থানেও দাবী কৰে) আৰু নৰসিংহ মেহতাই।

যি নাট্য-ৰীতিৰ দেখাত আজি গুজৰাটৰ সাহিত্যিক ইতিহাসৰ লগত সম্পৰ্ক নাই, যাক সম্পূৰ্ণভাৱে লোকায়ত বুলি ধৰা হয়, আৰু যি প্ৰধানতঃ 'ভৱায়া' নামৰ এটা সামাজিকভাৱে পিছপৰা বিশেষ সম্প্ৰদায়ৰ নিজস্ব ক্ষেত্ৰ, সেই নাট্য-ৰীতিৰ বিষয়ে বুজিবলৈ হ'লে গুজৰাটী সাহিত্যৰ এই থূল-মূল ৰূপৰেখাটো মনত ৰখাত গুৰুত্ব দিব লাগিব। সাহিত্যিক সাক্ষ্যৰ অভাৱ আৰু এই শতিকাৰ পঞ্চাশৰ দশকলৈকে পৌৰজনৰ পৃষ্ঠপোষকতাৰ অস্তিত্বহীনতাই ওপৰৰ ধাৰণাক নিঃসন্দেহে দৃঢ় কৰি তোলে।

যি কি নহওক, আমি এই মাত্ৰ দেখিবলৈ পাম যে মন্দিৰ, শিষ্ট সমাজ আৰু সাহিত্য-প্ৰধান নাটকৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হোৱা সত্বেও ই সংস্কৃত পৰম্পৰাৰ আৰু ওপৰত উল্লেখ কৰা গুজৰাটৰ নিজা বিশেষ বিশেষ ৰীতিৰ নানা সমল নিজৰ অঙ্গীভূত কৰি লৈছিল।

এই বিচ্ছিন্নতাৰ বাবে, আৰু ভাৰতৰ অন্যান্য নৃত্য-নাট্যত মুখৰ হৈ থকা পৌৰাণিক বিষয়-বস্তুৰ এই অপেক্ষাকৃত অনাদৰৰ বাবে সম্ভৱতঃ ভৱাইৰ সামাজিক ইতিহাসেই দায়ী। কোৱা হয় যে মেহচানা জিলাৰ উনঝা নামে ঠাইৰ অসিতা বা অসাইতা নামৰ এজন ঔদীচ্য ব্ৰাহ্মণৰ হাতত ভৱাইৰ জন্ম হয়। তেওঁৰ বংশধৰসকলৰ মৌখিক ইতিহাস অনুসৰি অসিতা বা অসাইতা এজন পুৰোহিত আছিল আৰু এজনী কনাবী ছোৱালীক এক মুছলমানৰ ঘৰৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰি পিছত বিয়া কৰোৱা বাবে তেওঁক এঘৰীয়া কৰা হৈছিল। তেওঁ এজন ভাল অভিনেতা-গায়ক আছিল আৰু এই ঘটনাটোৰ পিছত তেওঁ

ভৱাই ৰচনা কৰি পৰিৱেশন কৰিবলৈ ধৰে। তেওঁৰ বংশধৰ সকলেৰেই ভৱায়া নামেৰে জনাজাত বৃহৎ ভৱায়ী সম্প্ৰদায়টো গঠিত। তেওঁলোকক তৰগলা বুলিও কোৱা হয় আৰু তেওঁলোক ভোজক বা নায়ক আৰু ভৱায়া নামৰ উপ-গোষ্ঠীত বিভক্ত। ভোজকসকলে কেতিয়াবা নিজকে ব্যাস বুলি কয়। আজিকালি ভৱাইসকলে দহজনীয়া বা পোন্ধৰজনীয়া মণ্ডলী বা দলত গাৱেঁ গাৱেঁ ঘূৰি ফুৰে আৰু অক্টোবৰৰ পৰা জুন মাহলৈ অনুষ্ঠান প্ৰদৰ্শন কৰে। তেওঁলোকক গাৱঁৰ লোকেই ভৰণ-পোষণ দিয়ে আৰু তেওঁলোকৰ অনুষ্ঠানৰ বাবে সকলোকে বানচ দিয়া হয়।

ৰাজস্থানতো একে ধৰণৰ কাহিনী এটা প্ৰচলিত, যদিও ইয়াত ব্ৰাহ্মণৰ ঠাইত এজন জাট লোকক এঘৰীয়া কৰা হয়। ৰাজপুত আৰু জাটসকলে সঙ্গীত আৰু নৃত্য অনুৰাগৰ বাবে নাগাজী নামৰ এজনক এঘৰীয়া কৰে। তেওঁলোকে তেওঁক এটা নাগাৰা (আজিও ভৱাই-বাদকসকলৰ এটা নিজস্ব বাদ্য) আৰু ভুঙ্গল উপহাৰ দিয়ে আৰু জাজম নামৰ এখন কপাহী দালিচা দিয়ে আৰু তেওঁক ৰাজপুত আৰু জাটসকলৰ বাবে এজন ঘূৰি-ফুৰা ভৱাই হ'বলৈ কয়। নাগাজীৰ বংশধৰসকলেই ৰাজপুতানাৰ ভৱাই-অভিনেতা বুলি জনাজাত।

তেওঁ আৰু তেওঁৰ বংশধৰসকল গুজৰাটত থকা তেওঁ সমগোত্ৰীয় লোকসকলৰ দৰে অম্বাদেৱী বা শীতলা দেৱীৰ ভক্ত আছিল। কিছুমান পণ্ডিতে এনে মত দিছে যে ভৱাই শব্দটো ভৃ-আয়ি (অৰ্থাৎ শীতলা বা বৰ-আইৰ দেৱীয়ে লম্ভা) শব্দৰ পৰা আহিছে। আন কিছুমান পণ্ডিতে ইয়াক ভাৱ আৰু ৱাহী এই দুটা ভাগত ভাঙি এটা সাহিত্য-সুলভ অৰ্থ দিব খুজিছে— 'ভাৱ' বা আৱেগ-অনুভূতিৰ প্ৰকাশক। এই সম্প্ৰদায়ৰ পূৰ্ব-পুৰুষসকলৰ বিষয়ে আৰু শব্দটোৰ ব্যুৎপত্তিৰ বিষয়ে দিয়া এই সকলো ভিন্ ভিন্ ব্যাখ্যাই দুটা সিদ্ধান্তলৈ লৈ যায়। প্ৰথমটো হ'ল, যি সম্প্ৰদায় বা শ্ৰেণীৰ লোকে ভৱাই অনুষ্ঠিত কৰে তেওঁলোকে এটা নিম্নমুখী গতিৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে; আৰু দ্বিতীয়, তেওঁলোক আটায়ে দেৱীৰ উপাসক— অম্বা বা শক্তি বা শীতলা যিকোনো ৰূপতেই নহওক। আকৌ, অনুষ্ঠানকাৰীসকল ভ্ৰাম্যমান আৰু তেওঁলোক এঠাইৰ পৰা আন ঠাইলৈ ঘূৰি ফুৰে।

ভৱাই অনুষ্ঠানটো পিছে কোনোমতে এই এঘৰীয়া হোৱা গোষ্ঠীৰ ভিতৰত সীমিত নহয়। তুৰী আৰু ভীল আদি জনজাতীয় লোকসকলেও ভৱাই অনুষ্ঠিত কৰে। ইয়াৰ ওচৰা-ওচৰিকৈ নৱৰাত্ৰ উৎসৱত গৰবা আৰু গৰবীৰ লগতে এটা পৰিৱেশনযোগ্য ধাৰা হিচাপে 'ভৱাই'ও গুৰুত্বপূৰ্ণ। ইয়াত ই অম্বাদেৱীৰ লগত জড়িত কৰ্ম-কাণ্ডৰ এটা অংশ য'ত ব্ৰাহ্মণ, বৈশ্য আৰু ক্ষত্ৰিয়ই ভাগ লয়। কাচিয়া (পাচলি-বেচোঁতা), হজাম (নাপিত), দৰজী (কাপোৰ সীওঁতা), তেলী (তেল-বেচোঁতা), ৱোলী আৰু ৱাঘৰী আদি সম্প্ৰদায়েও অংশকালীন বৃত্তিমূলক বা অ-বৃত্তিমূলক বিনোদন-কৰ্ম হিচাপে ভৱাই অনুষ্ঠিত কৰে।

ওপৰৰ কথাবোৰৰ পৰা স্পষ্ট হ'ব যে এঘৰীয়া কৰাৰ লগত জড়িত থকা সত্ত্বেও সামাজিক স্তৰৰ দিশৰ পৰাও ভৱাই অনুষ্ঠান এই সম্প্ৰদায়টোৰ একান্তভাৱে নিজস্ব বস্তু নহয়। নাগৰ ব্ৰাহ্মণ আৰু উনবিংশ শতিকালৈকে কিছুমান ৰাজবংশৰ লোক আৰু কোলিসকলো একে ধৰণৰ পূজা আৰু অনুষ্ঠানৰ অংশগ্ৰহণকাৰী আছিল।

স্বাভাৱিকতে এইদৰে প্ৰত্যাশা কৰা যায় যে এই সামাজিক পটভূমিৰ পৰা এনে একধৰণৰ নাট্যৰ উদ্ভৱ হ'ব যি আংশিকভাৱে কৰ্ম-কাণ্ডমূলক হ'ব আৰু লগতে য'ত সামাজিক সমালোচনা, আনকি ব্যঙ্গ আৰু শ্লেষৰ সুযোগো থাকিব। নাট্যদৃশ্য—সজ্জাৰ ইয়াত এনে এক মিলন স্থল নহয় য'ত সকলোৱে অংশ গ্ৰহণ কৰে (যদিও সেইটোও ঘটে); কিন্তু ই হ'ল এক বিশুদ্ধ কলাগত ৰূপবন্ধ য'ত আধ্যাত্মিক আৰু জাগতিক চিন্তাসমূহ বিভিন্ন দলে সুকীয়া সুকীয়াকৈ প্ৰকাশ কৰে। ইয়াৰ প্ৰায় সকলোখিনি কৰা হয় অম্বা দেৱী বা শক্তিক অধিষ্ঠাত্ৰী দেৱতা হিচাপে লোৱা নৱৰাত্ৰিৰ উপলক্ষত।

অসিতা বা অসাইতা আৰু নাগৰ ব্ৰাহ্মণসকল উভয়েই পৰৱৰ্তী সংস্কৃত পৰম্পৰাৰ ৰাস, ৰাসক, কথা আৰু সঙ্গীত নাটকৰ লগত পৰিচিত আছিল। অসাইতা ঠাকুৰক এঘৰীয়া কৰাৰ পৰা নিশাটোৰ ভিতৰতে নিশ্চয় গুজৰাটৰ ভৱাইৰ জন্ম হোৱা নাছিল। তেওঁ এই আটাইবোৰ ৰীতিক কৌশলেৰে প্ৰয়োগ কৰি এনে এটা নতুন পূৰ্ণ ৰীতিৰ সৃষ্টি কৰে য'ত তেওঁ অকল পূৰ্বৰ কিছুমান সমল গ্ৰহণ কৰি আগবঢ়াই নিয়াই নহয়, বৰং কিছুমান নতুন সমলো প্ৰৱৰ্তন কৰিছিল —বিশেষকৈ দেহ-কৌশল-প্ৰদৰ্শন, যিটো গাওঁবিলাকত সচৰাচৰ দেখা যোৱা বস্তু আছিল। ইয়াৰ ভিতৰত আছিল বেড়া নৃত্য বা কলহ লৈ কৰা নৃত্য যিটো ভাৰতৰ বহু অংশত শ শ বছৰ ধৰি চলি আহিছে। এটা বা একাধিক কলহেৰে সৈতে কেৰল আৰু তামিলনাডুৰ কূট্টু, কেৰলৰ কিদঙ্গৰ আৰু অন্যান্য মন্দিৰৰ শিলত বিধৃত হৈ আছে আৰু সপ্তদশ আৰু অষ্টদশ শতিকাৰ বহু ৰাজস্থানী চিত্ৰত ইয়াক দেখা যায়। এই আটাইবোৰ সমল—ইয়াৰে কিছুমান সাহিত্যিক উৎসৰ পৰা আহৃত আৰু আন কিছুমান দৈহিক-কৌশলৰ লগত সম্পৰ্কিত—লগলগাই আন এটা সম্পূৰ্ণ বস্তু প্ৰস্তুত কৰা হয়।

এইদৰে আমি পাওঁ যে ভৱাইৰ প্ৰস্তুতিত নানাবিধ উপাদানৰ প্ৰৱেশ ঘটিছে। এই আটাইবোৰ দেখাত সম্পৰ্কবিহীন, বিভিন্ন সামাজিক স্তৰ আৰু কলাগত প্ৰৱাহৰ লগত জড়িত আৰু পৰস্পৰ-বিৰোধী, কিন্তু এই সকলোবোৰৰ সমন্বয়-সাধন কৰি এটা নতুন ৰীতিৰ সৃষ্টি কৰা হয়। দীঘ আৰু বাণিৰ এই বিভিন্ন সূতা আৰু ৰহণৰ সমাৱেশ ঘটি এটা নতুন চানেকিৰ উদ্ভৱ হয় বাবেই সমাজতত্ত্ববিদ আৰু কলা-ইতিহাসবিদসকলে ভৱাই আৰু সমগোত্ৰীয় ৰীতিসমূহক হয় নিম্নস্তৰৰ লোক-নাট্য বুলি কৈছে, নহয় ভাৰতীয় নাট্যৰ 'মহান পৰম্পৰা'ৰ প্ৰত্যক্ষ বংশধৰ বুলি প্ৰশংসা কৰিছে। আমাৰ বিবেচনা মতে, ছবিখন অধিক জটিল আৰু সূক্ষ্ম, আৰু সমাজতাত্ত্বিক আৰু কলাগত মান-দণ্ডেৰে সুকীয়া সুকীয়াকৈ বিচাৰ কৰিলে ইয়াৰ উত্তৰ পোৱা নাযায়। এই দুয়োটাকে একেলগে ল'ব লাগিব।

কোনো মন্দিৰৰ ওচৰত হওক বা কোনো মুকলি ঠাইত হওক, অনুষ্ঠান নৱৰাত্ৰি আনন্দ-উৎসৱৰ অংশ হিচাপে অতি উৎসাহ-উদ্দীপনাৰে উদ্‌যাপিত হয়। ভালেমান মণ্ডপ বা ৰভা সজা হয় আৰু খেজুৰী পাত, ফুল আৰু আন তেনেধৰণৰ বস্তুৰে সজোৱা হয়। তাপলি-মৰা শিল্পকৰ্ম (Patch work), কটা-কাপোৰ খুওৱা শিল্পকৰ্ম (applique work), আৰু চাকলা নামৰ বেৰত লগোৱা কাৰু-কাৰ্য সঘনাই দেখা যায়, আৰু চাৰিওফালৰ খুঁটাত প্ৰায়ে মণিৰে গোঁথা পৰ্দা ওলমাই দিয়া হয়। গৰবী বোলা এটা মাটি-কলহৰ যোগেদি অথবা ওপৰত বৰ্ণনা কৰা মণ্ডৱী বোলা এটা যতনৰ যোগেদি অম্বা বা শক্তিৰ থাপনাৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰোৱা হয়। কেতিয়াবা গৰবী থাপনাখন ৰভাৰ একাষত থোৱা হয় আৰু সঙ্গীত-শিল্পীসকল তাৰ বিপৰীত ফালে বহে; আন কেতিয়াবা মাটিৰ চাকি আৰু গৰবীটো অভিনয়-ক্ষেত্ৰৰ পৰা এশ ফুটমান আঁতৰত থকা সাজ-ঘৰত থোৱা হয় আৰু ইয়াত দেৱীৰ ত্ৰিশূলৰ চিত্ৰ এখন আঁকি অম্বা দেৱীৰ প্ৰতীকী মূৰ্তিৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰোৱা হয়। অনুষ্ঠানৰ আগতে চাকি জ্বলোৱা, ত্ৰিশূলৰ ছবি অঁকা আৰু অভিনেতাসকলে ইয়াৰ সমুখত সেৱা জনোৱা আদি আমি যক্ষগান আৰু ছৌত লক্ষ্য কৰা কৰ্ম-কাণ্ডৰ সমধৰ্মী। ছোঁ-ঘৰত হওক বা মঞ্চতে হওক, ব্ৰাহ্মণেই হওক, ভৱায়াই হওক বা ভীলেই হওক, এজন ভৱাই অভিনেতাৰ প্ৰথম কাম হ'ল গৰবীৰ সমুখত সেৱা কৰা আৰু শক্তি বা দেৱীক প্ৰতিনিধিত্ব কৰা অম্বাদেৱীৰ আশীৰ্বাদ প্ৰাৰ্থনা কৰা।

উৰ্বৰতা-প্ৰতীক হিচাপে 'ঘটৰ' তাৎপৰ্য সুবিদিত। ভাৰতীয় কলাৰ আদি যুগত মঙ্গল-ঘটৰ আবিৰ্ভাৱ হয় আৰু ই কেইবা শতিকা ধৰি চলি আহিছে। পৰিৱেশ্য কলাসমূহতে ইয়াৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা আছে। ময়ূৰভঞ্জ আৰু চেৰাইকেল্লা ছৌৰ সন্দৰ্ভত আমি ইয়াৰ কৰ্ম-কাণ্ডমূলক তাৎপৰ্য দেখিবলৈ পাইছোঁ। এই কলা-ৰীতিবোৰত 'ঘট'ৰ কৰ্ম-কাণ্ড অধিক বিশদ, কিন্তু শক্তি আৰু পূৰ্ণতাক

প্ৰতিনিধিত্ব কৰা মাটিৰ টেকেলিৰ তাৎপৰ্য সকলো ঠাইতে একে, সেয়া পূব ভাৰততে হওক বা পশ্চিম ভাৰততে হওক। আনকি জনজাতীয় স্তৰতো এই কথা সঁচা আৰু তাত 'ঘট'ৰ প্ৰতীকধৰ্মিতাৰ কৰ্ম-কাণ্ডমূলক আৰু কলাগত অভিব্যক্তিসমূহৰ কৃষিকৰ্মৰ লগত সম্পৰ্ক আছে।

'নায়ক'জন হ'ল এই অনুষ্ঠানৰ প্ৰযোজক আৰু পৰিচালক। তেওঁ কুৰিফুট ব্যাসাৰ্ধৰ এটা বৃত্ত আঁকে আৰু সেয়েই হয় অভিনয়-ক্ষেত্ৰ, বিশেষকৈ যেতিয়া ওখ চাৰিচুকীয়া মঞ্চ সজা নহয়। সঙ্গীত-শিল্পীসকল এফালে বহে আৰু দৰ্শকসকল অভিনয়-ক্ষেত্ৰ আগুৰি লৈ বহে। বৃত্ত অঁকা কাৰ্যটোৱে আপোনা-আপুনি অনুষ্ঠানৰ কাৰণে পৱিত্ৰ কৰি লোৱা ক্ষেত্ৰ ডোখৰ চিহ্নিত কৰি পেলায়।

গৰবীৰ উদ্দেশ্যে বন্দনা গোৱা হয় অভিনেতাসকল, নায়ক আৰু সঙ্গীতকাৰসকলৰ দ্বাৰা। তাৰ পিছত অভিনেতাসকল ছোঁ-ঘৰলৈ গুচি যায়। এইটো অনুষ্ঠান হ'ল অনুষ্ঠানৰ পূৰ্বৰ এটা চমু আৰু কাৰ্যাকৰ কৰ্ম-কাণ্ড। ইয়াৰ পিছত সঙ্গীতকাৰসকলৰ ভিতৰৰ কণ্ঠশিল্পীসকলে আৰণী বা আৰণ্ গায়; ইয়াৰ আক্ষৰিক অৰ্থ অহা বা সোমোৱা আৰু ই ঠিক ভাগৱতমেলা ৰীতিৰ প্ৰৱেশ দাৰুৰ লেখীয়া। ভুঙ্গল নামৰ তামৰ সুষিৰ যন্ত্ৰটো বজোৱা হয় আৰু ইয়েই এটা বা একাধিক ঘটনা উপস্থাপন কৰিবলৈ অভিনেতাসকলৰ পুনৰ-প্ৰৱেশৰ কথা ঘোষণা কৰে। প্ৰায়ে প্ৰথম পদটো হয় গণেশৰ প্ৰতি আৱাহন আৰু ইয়াক গণেশৱেশ বোলা হয়। ভৱাইৰ গণেশে মুখা নিপিন্ধে; তাৰ সলনি তেওঁ মুখৰ আগত এখন কাঁহৰ থাল লৈ থাকে আৰু অভিনয়ৰ সময়ত সেইখন অবিৰতভাৱে লৰাই থাকে।

'পৌধ' নামেৰে অভিহিত অভিনয়-ক্ষেত্ৰৰ ভিতৰ আৰু বাহিৰলৈ প্ৰৱেশ-প্ৰস্থান হয় অভিনয়-ক্ষেত্ৰ আৰু ছোঁ-ঘৰক সংলগ্ন কৰা ঠেক অহা-যোৱা কৰা বাট বা সীমা-দিয়া পথেৰে। গণেশৰ বন্দনাৰ লগত খাপ খোৱা ভালেখিনি সাঁচ বহুৱাব পৰা নৃত্যৰ পিছত অভিনেতাজন লৰ মাৰি ছোঁ-ঘৰলৈ উভতি যায়।

এই দৃশ্যৰ পিছত আহে 'ব্ৰাহ্মণৱেশ' নামৰ এটা চিৰাচৰিত ব্ৰাহ্মণ চৰিত্ৰৰ উপস্থাপন ; ঠিক তাৰ পিছে পিছে 'কৰা আৰু তেওঁৰ স্ত্ৰী 'জটডি' নামৰ তৃতীয় এটা চমু দৃশ্য ওলায়। এই তিনিটা হ'ল কোনো এটা কাহিনী বা একাধিক কাহিনী উপস্থাপনৰ অপৰিহাৰ্য্য প্ৰস্তাৱনা। নৱৰাত্ৰ উৎসৱৰ বিশেষ বিশেষ দিনৰ বাবে বিশেষ বিশেষ ঘটনাও নিৰ্দিষ্ট কৰা হয়।

স্পষ্ট ক্ৰমযুক্ত এই আৰম্ভণিৰ অংশখিনি তেনেবোৰ কলা-ৰীতিৰ সমধৰ্মী অংশৰ লগত একে গতিতে আগ বাঢ়ে যিবোৰৰ অধিক প্ৰাচীনত্ব আছে আৰু যিবোৰ বিশাল সৃজনমূলক আৰু সমালোচনামূলক সাহিত্যৰে সমৃদ্ধ। ভৱায়েও মাটিৰ টেকেলিৰ বিমূৰ্ত প্ৰতীকধৰ্মিতাৰ পৰা আকৰ্ষণীয় ৰূপাৰোপেৰে সৈতে এটা অধিক মূৰ্ত গণেশ পূজালৈ গতি কৰে ঃ আয়তনৰ ৰূপান্তৰ ঘটে, মানসিক অৱস্থাৰ পৰিৱৰ্তন হয়, আৰু কুটিয়াট্টমত চাৰি 'পুৰুষাৰ্থ'ৰ প্ৰতি হোৱা বিদ্ৰূপৰ নিচিনাকৈ ইয়াত আমি প্ৰথমবাৰৰ বাবে ব্ৰাহ্মণৰ বিৰুদ্ধে মৃদু ব্যঙ্গ শুনিবলৈ পাওঁ। কাৰ্যসম্পাদনৰ তলখনৰ আকৌ এবাৰ ৰূপান্তৰ ঘটে, আৰু এইবাৰ আমি একেবাৰে মাটিৰ-লগৰ গৃহধৰ্মিতাৰ মাজলৈ সোমাই আহোঁ। এই নাট্যক আমি ধৰ্মীয় বুলি ক'ম নে ধৰ্মেতৰ বুলি কম?

আগৰ পৰা গুৰিলৈকে সঙ্গীতশিল্পীসকল একাষে বহি থাকে আৰু বাদ্যবৃন্দত থাকে আমি আগতে উল্লেখ কৰা ভুঙ্গল নামৰ যন্ত্ৰটো, এজন পাখোৱাজ-বাদক, এজন চাৰেঙ্গীবাদক, এজন তাল বা ঝাঁঝ-বাদক আৰু আজি-কালি এজন হাৰমোনিয়ম-বাদক। নায়কজন গায়ক, কণ্ঠ-শিল্পী, কথক-পৰিচালক সকলো মিলি এজন। তেওঁ দক্ষিণী ৰীতিসমূহৰ নট্টুনৱৰৰ প্ৰতিভূস্বৰূপো, কাৰণ তেওঁ আৰম্ভণিতে বা মাজতে চৰিত্ৰসমূহে বিশুদ্ধ নৃত্য পৰিৱেশন কৰা সময়ত আৰ্যাবোৰ গাই দিয়ে; কেতিয়াবা তেওঁ অনুষ্ঠানৰ শেষত উপদেশমূলক বক্তৃতাও দিয়ে।

ওপৰত উল্লেখ কৰা তিনিটা চমু দৃশ্যক্ৰমৰ পিছত আহে কিছুমান চুটি বা দীঘল নাট্য-দৃশ্য। এই আটাইবোৰক 'ৱেশ' বোলা হয় আৰু এই অভিধাটো কেৰল, কৰ্ণাটক, অন্ধ্ৰ, গুজৰাট আদি সকলোতে বিভিন্ন ধৰণৰ চৰিত্ৰৰ বাবে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। ভৱাইৰ সন্দৰ্ভত ই চুটি বা দীঘল বিষয়-বস্তুক বুজায়, চৰিত্ৰৰ ধৰণ বা সাজ-সজ্জাৰ শ্ৰেণীক নুবুজায়। এঘৰীয়া কৰা অসাইতাই গুজৰাটত এনে বহু 'ৱেশ' ৰচনা কৰিছিল বুলি কোৱা হয়। ৰাজস্থানত এনে ৰচনাৰ কৃতিত্ব আন কিছুমানকহে দিয়া হয়। খ্যালৰ লগত মিলি যোৱাকৈ কিন্তু কিছুমান দক্ষিণী ৰীতিৰ বিপৰীতে ইয়াত বিষয়-বস্তুবোৰ পৌৰাণিক কাহিনীৰ ভিতৰতে আবদ্ধ নাথাকে। দৰাচলতে ইয়াত সামাজিক বিষয়-বস্তু, ৰাজনৈতিক ঘটনা আৰু ঐতিহাসিক চমকপ্ৰদ কাহিনী প্ৰভূতভাৱে জনপ্ৰিয়।

কাহিনীসমূহৰ ভিতৰত কানা-গোপী (কৃষ্ণ-গোপী), ৰাম-ৰাৱণ আৰু অৰ্ধনাৰীশ্বৰ আদিৰ দৰে কিছুমান পুৰাণ-আশ্ৰিত; জসমা ওড়ান, ৰামদেৱ, জয় সিং আদি আন কিছুমান ঐতিহাসিক। সৰহভাগেই সামাজিক বিষয়-বস্তুক কেন্দ্ৰ কৰা আৰু ভৱা সমাজৰ শঠতাৰ টোটোলাটো ফুটাই দিয়াই এইবোৰৰ লক্ষ্য। অসাইতা এনেকুৱা ৩৫০খন 'ৱেশ' বা নাটিকাৰ ৰচয়িতা আছিল বুলি ভবা হয়। এইবোৰত কিশোৰী কন্যাৰ লগত বৃদ্ধৰ বিৱাহ, বহু বিবাহ, বা বনিয়া (মহাজন) সকলৰ শঠতা আদি সমাজৰ বিকাৰবোৰ উদঙাই দিয়া হয়। অনুকৰণমূলক হাস্য-নাট্য, হৈ-চৈ পূৰ্ণ নাট্য–বস্তু, বুদ্ধিদীপ্ত হাস্য, ব্যঙ্গ, উচ্চদক্ষতা, নৃত্য আদিয়ে ভৱাই অনুষ্ঠানক বৈশিষ্ট্য প্ৰদান কৰে। জুঠান মিএগ আৰু ঝণ্ডা ঝুলন এনে দুখন অসাধাৰণভাৱে জনপ্ৰিয় নাটক। দৰ্শকসকলে গিৰ্জনি মাৰি হাঁহি সঁহাৰি দিয়ে আৰু দৰ্শকৰ প্ৰশংসাত উত্তেজিত হৈ অভিনেতাই কিছু উদ্ভাৱনো কৰে আৰু থিতাতে ৰচনাও কৰে। 'ৰংলো'জন হ'ল বিদূষক বা বহুৱা যি নাট্য-ক্ৰমত ওলোৱা-সোমোৱা কৰি থাকে। অতীত আৰু বৰ্তমানক সাঙুৰি দিয়া কুটিয়ট্টমৰ 'বিদূষক'ৰ নিচিনাকৈ এওঁ হ'ল বিৱেকৰ বাণী আৰু এক জ্ঞানী, বস্তুনিষ্ঠ দৰ্শক। তেওঁৰ ভূমিকাটো এটা সুকীয়া ভাও হ'ব পাৰে নাইবা যাত্ৰাৰ 'বিবেক'ৰ ক্ষেত্ৰত হোৱাৰ দৰে নাটকৰ কোনো এটা চৰিত্ৰই সেই কাম সমাধা কৰিব পাৰে।

অনুষ্ঠানটো দুহা, চৌপাঈ, গীত আৰু গদ্যাংশত নিবদ্ধ আৰু ইয়াৰ মাজে মাজে থাকে নায়কৰ 'বোল' আওৰোৱা, তেওঁৰ গীত গোৱা আৰু মন্তব্যদান। চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশ আৰু বিকাশ, নাইবা আবৃত্তি-কৰা পদ আৰু গীত হিচাপে গাবলগীয়া বচনসমূহ উপস্থাপন সংক্ৰান্ত নাট্যবিন্যাসৰ সকলো খুটি-নাটিত আমি আন আন ক্ষেত্ৰত দেখা সৰ্বজনীন আৰ্হিটোকেই অনুসৰণ কৰা হয়। বৰ্ণনাত্মক পদ্ধতিটো 'কথা'সমূহৰ পৰা, গায়নশৈলীটো 'সঙ্গীতক'ৰ পৰা আৰু মুক্ত গীতিধৰ্মী পদ্ধতিটো সাহিত্যিক পৰম্পৰাৰ 'ৰাসক'সমূহৰ পৰা গৃহীত।

আন আন ৰীতিৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ মতা মানুহে কৰে। স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশ জ্বলি থকা চাকিৰে সৈতে এটা বিশেষ নৃত্যৰ দ্বাৰা চিহ্নিত হয় ঃ এই নৃত্যটোক 'কাঙ্কলিয়া' বোলা হয়। জ্বলি থকা চাকিবোৰক 'কাকড়া বোলা হয়। স্ত্ৰী–ভূমিকা লোৱা অভিনেতাজনে বুঢ়া আঙুলি আৰু আন এটা আঙুলিৰে জ্বলি থকা চাকি চেপা মাৰি ধৰি লৈ সীমা দিয়া পথেৰে প্ৰৱেশ কৰে। তেওঁ বিভিন্ন দিশত চাকিবোৰ ঘূৰায়, হাতখন মূৰত থয় আৰু তাকে কৰি অম্বা দেৱী আৰু তেওঁৰ গুৰু নায়কজনৰ প্ৰতি তেওঁৰ ভক্তি নিৱেদন কৰে। তেওঁ বাদ্যযন্ত্ৰীসকলক সেৱা জনায় আৰু তাৰ পিছত মাটিত আঁঠু লয়। প্ৰথমতে ঢোলৰ বাজনাৰ সতে তেওঁৰ গীতৰ শাৰীবোৰ গায়; তাৰ পিছত প্ৰায়ে সঙ্গীত-শিল্পীয়ে স্থান গ্ৰহণ কৰে আৰু গাই যোৱা শাৰীবোৰৰ লগত মূকাভিনয় কৰি যায়। এইখিনি মুখৰ অভিব্যক্তি বা 'মুখজ অভিনয়'ৰেপূৰ্ণ। ইয়াৰ পিছত আহে বিশুদ্ধ নৃত্যৰ এটা সম্পূৰ্ণ ক্ৰম ঃ ইয়াক পৰিৱেশন কৰা হয় অন্যান্য যিকোনা ৰীতিৰ বিশুদ্ধ নৃত্য বা 'নৃত্ত'ৰ লেখীয়াকৈ, য'ত পদকৰ্মই প্ৰাধান্য পায়। আনন্দ

যন্ত্ৰ, বিশেষকৈ পাখোৱাজ আৰু কেতিয়াবা ঢোলকত বজোৱা তালৰ সহযোগত তেওঁ নানান ছন্দৰ নক্সা তৈয়াৰ কৰে। মূল তালৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি সমলয়িত বা অ-সমলয়িত নক্সাৰে সচৰাচৰ কৰাৰ দৰে আৰ্যা বা বোলবোৰ মাতি যোৱা হয়। সেইদৰে নৰ্তকজনে চলনৰ সহায়েৰে বিশেষকৈ ভৰিৰ চলনেৰে এইবোৰৰ অৰ্থ দেখুৱাই যায়। কথক আদিৰ তোড়া-টুকড়াৰ ৰচনা—যিবোৰ দক্ষিণী শৈলীৰ "জাতি" বা "শোলুকট্টু"ৰ সমধৰ্মী—ইয়াতো দেখা পোৱা যায়। পিছে এই অংশবোৰ উপস্থাপন কৰাৰ সময়ত অইন কিছুমান ৰীতিত হোৱাৰ দৰে ইয়াত ৰূপাৰোপিত নহয়। পোন উলম্ব ভঙ্গীটো প্ৰায়ে নৰ্তকজনে চাকি বা কলহ ধৰি থকাৰ পৰাই নিৰ্ধাৰিত হয়; আন কেতিয়াবা শৰীৰৰ ঊৰ্ধ্বাঙ্গ বা বাহুবোৰৰ ন্যূনতম চলনেৰে সৈতে নিতম্বৰ মুক্ত প্ৰয়োগ হয়। প্ৰকৃততে, দৰ্শণগত আৰু শ্ৰৱণগতভাৱে, চলন আৰু ছন্দ-ৰচনাত এহাতে ভৱাই আৰু খ্যালৰ মাজত আৰু আনহাতে ভৱাই আৰু তমাশাৰ 'নৃত্ত' বা বিশুদ্ধ নৃত্য পৰিৱেশন কৰা অংশসমূহৰ মাজত অস্পষ্ট সাদৃশ্য আছে, যদিও খুটি-নাটিলৈ চালে প্ৰতিটোৱেই সম্পূৰ্ণ স্বতন্ত্ৰ। ভৱাই নতৰ্কে তমাশাৰ নৰ্তকতকৈ ভৰিৰ তলুৱা চেপেটাকৈ মাটিত লগোৱাটো বেছিকৈ কামত লগায় ঃ তমাশাত ভৰিৰ আঙুলি বা গেৰোৱা ব্যৱহাৰ কৰা হয়। এইটো কাৰণতেই এজন অতি দক্ষ নৰ্তকে কথকৰ অনুষঙ্গ আনি দিয়ে; তথাপিও, ভৱাই শৈলীৰ নিজা বিশেষত্ব আছে আৰু তাৰ তাক আন একো বস্তু বুলি ভুল কৰিব নোৱাৰি। ভুঙ্গলে উচ্চগ্ৰামৰ মুহূৰ্তবিলাকৰ নাইবা দ্ৰুত চক্ৰাকাৰ চলনৰ পিছৰ বিৰতিৰ যোগান ধৰে, আৰু বাদ্যবৃন্দই পাখোৱাজ-বাদক আৰু নৰ্তকৰ ভিতৰত ছন্দৰ এই খেলাত সমৰ্থন যোগায়।

অকল স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ লোৱা অভিনেতা সকলৰ একক নৃত্যৰ মাজেৰেই নহয়, বিভিন্ন যৌথ নৃত্যৰ মাজেৰেও ভৱাইত নৃত্যই প্ৰৱেশ কৰে ঃ ইয়াৰ সৰহভাগেই স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ নৃত্য। এই অংশবোৰত গৰবা আৰু গৰবীৰ বৈশিষ্ট্যমূলক পদক্ষেপ আৰু চলনৰ আৰ্হিসমূহ মুক্তভাৱে ব্যৱহৃত হয়। প্ৰকৃততে, এক নাটকীয় স্তৰৰ পৰা আন এক স্তৰলৈ সংক্ৰমণ এনে নৃত্যৰ দ্বাৰায়েই সাধিত হয়। নৃত্যই তেতিয়াই নাটকৰ গাঁথনিত প্ৰৱেশ কৰে যেতিয়া অভিনেতাজনে গীতৰ লগত অভিব্যক্তি প্ৰদৰ্শন কৰে আৰু মঞ্চৰ স্থানগত ক্ষেত্ৰ সামৰি লবলৈ নৃত্যৰ পদক্ষেপ আৰু গতিৰ প্ৰয়োগ কৰে। আন আন ৰীতিত হোৱাৰ দৰে নৃত্য ইয়াতো নাট্য-দৃশ্য-সম্ভাৰৰ এক অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ, আৰু বাদ দিব পৰা ধৰণৰ অলঙ্কৰণ নহয়।

আকৌ অঙ্কীয়া-নাট বা ভাওনা, খ্যাল আৰু যক্ষগান আদিত যিদৰে হয়, ইয়তো সাঙ্গীতিক ৰচনাসমূহত হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীত-পদ্ধতিৰ ৰাগ-তাল আৰু গ্ৰামীণ বা থলুৱা সুৰ উভয়ৰে পৰা সমল গৃহীত হয়। ৰাগসমূহৰ ভিতৰত দেশ, সাৰঙ্গ, পূৰ্ৱী, ৰামকলী, আসাৱৰী আদি জনপ্ৰিয়। ৰাস, গৰবা, ভজন আৰু গজলৰ পৰম্পৰাগত ৰাগৰ ৰূপসমূহো মুক্তভাৱে ব্যৱহৃত হয়। বিভিন্ন ধৰণৰ সাঙ্গীতিক ৰচনাৰ দক্ষতাপূৰ্ণ মিশ্ৰণ সমন্বয়পূৰ্ণভাৱে চলে আৰু কোনো বিসঙ্গতি নঘটে; এই সঙ্গীত-ৰচনাসমূহৰ ভিতৰত এবিধ অতি-মাত্ৰা বিন্যাসযুক্ত আৰু আনবিধ মুক্ত। আমি স্বৰূপাৰ্থত ভাৰতৰ সকলোতে এই শ্ৰেণীৰ আটাইবোৰ নাট্য-সৃষ্টিত এই প্ৰপঞ্চটো লক্ষ্য কৰিছোঁহঁক। ৰূপবন্ধ আৰু কৌশলৰ এই ধৰণৰ বিন্যাসগত বৈশিষ্ট্যই এই ৰীতিবিলাকক এক অন্তৰ্নিহিত সমৰূপতা প্ৰদান কৰে—সেয়ে নহ'লে বিষয়-বস্তু আৰু ভাষাৰ দিশৰ এইবোৰ এটা আনটোৰ পৰা বহু আঁতৰত।

সাজ-পাৰৰ ক্ষেত্ৰত যাত্ৰা আৰু খ্যালৰ দৰে ভৱাইয়েও কালৰ বিভিন্ন মুহূৰ্তৰ সহ-অৱস্থানৰ, নাইবা ক'ব পাৰি, এক কালবিসঙ্গতিপূৰ্ণ চিত্ৰ দাঙি ধৰে। ৰজাৰ সাজ-পাৰ সঠিকভাৱে কাল-নিৰ্ধৰণ কৰিব পৰা তৎকালীন পোছাক হ'ব পাৰে আৰু তথাপি তাৰ লগত সমসাময়িক গুজৰাটৰ গাওঁৰ সাজ-পাৰৰ কিছুমান সমল যোগ দিয়া হ'ব পাৰে। ব্ৰাহ্মণৰ ধৰা-বন্ধা ধুতী, উদং বুকু, লগুণ বা

এডাল "জনেউ" আৰু কান্ধত পেলাই লোৱা এখন গামোছা থাকে। আন কিছুমান চৰিত্ৰ, যেনে পুলিচ আদি, আধুনিক সাজতো থাকিব পাৰে। খ্যাল আৰু ভৱাই উভয়তে ষষ্ঠদশ বা সপ্তদশ শতিকাত নিবদ্ধ এখন নাটকত এজন সমসাময়িক পুলিচৰ চিপাহীৰ পোছাক দেখা পোৱাটো একো অস্বাভাৱিক নহয়। জূঠন মিঞা বা ৰংলো আৰু আন কিছুমান গতানুগতিক চৰিত্ৰ এনে কিছুমান বিশেষ বিশেষ সাজ-পাৰেৰে চিহ্নিত যিবোৰ নাট্যজগতৰ বাস্তৱৰহে বস্তু, সঁচা জীৱনৰ বাস্তৱৰ নহয়। চেলাউৰি আৰু গোঁফ আদি অতিৰঞ্জিত কৰাৰ বাহিৰে আন আন চৰিত্ৰই বিশেষ সাজ-পাৰ নিপিন্ধে। কিন্তু জূঠন মিঞা আৰু ৰংলো আদি আন আন গতানুগতিক চৰিত্ৰই কেতিয়াবা বিশেষ সাজ-পাৰ পিন্ধে। জূঠন মিঞাৰ চৰিত্ৰৰ বাবে কপালত, চেলাউৰিৰ কাষে কাষে নাকৰ ওপৰ ছোৱাত খৰি মাটিৰে আঁকি দিয়া হয়, গালত ৰঙা আৰু ক'লা বিন্দু দিয়া হয়, আৰু মুঠতে, চৰিত্ৰটোক বাস্তৱৰ জগতৰ পৰা নাট্যজগতলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিবলৈ এটা সচেতন প্ৰচেষ্টা চলোৱা হয়। জূঠন মিঞাই প্ৰায়ে এটা তুৰ্কী বা আফগান কুলা (জোঙা টুপী) পিন্ধে আৰু তাৰ চাৰিওফালে এটা পাগুৰী মাৰে; দুয়োফালে জলম ওলমি থাকে। চমুকৈ, সাজ-সজ্জাই চৰিত্ৰটোক আচলৰ লগত চিহ্নিত কৰিব নোৱাৰাকৈ বিচ্ছিন্ন কৰিবলৈ বিচাৰে যদিও সাজ-পাৰৰ বাকী অংশই, যেনে, পাগুৰী, সোলোক-ঢোলোক পায়জামা (চালৱাৰৰ লেখীয়া), ওপৰৰ কামিজ আৰু কঁকালৰ কাপোৰে গুজৰাটৰ ইতিহাসৰ চুলতানৰ যুগৰ চৰিত্ৰলৈ ছয়াঁময়াঁকৈ মনত পেলাই দিয়ে।

স্ত্ৰী-চৰিত্ৰসমূহক শাড়ীৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ঘূৰীলৈকে নানা ধৰণে সাজ পিন্ধোৱা হয় কিন্তু বৈশিষ্ট্যমূলক গুজৰাটী 'ওঢ়ণী'খন (আধা-শাড়ী) থাকিবই লাগিব। ঘূৰীটো নৰ্তকৰ পাক আৰু চক্ৰাকাৰ চলনৰ বাবে যিদৰে উপযুক্ত, সেইদৰে ওঢ়ণীখন নাটকীয় উদ্দেশ্যত নানাধৰণে কামত লগোৱা হয়। ওঢ়ণীয়ে মুখখন ঢাকি থ'লে বিয়া হোৱা তিৰোতাক বুজায়, নথ'লে অবিবাহিতাক বুজায়, আৰু ওঢ়ণীখন দলি মাৰি দিয়াটোৰো অৰ্থপূৰ্ণ কাৰ্যকাৰিতা আছে।

চৰিত্ৰসমূহৰ পাগুৰীবোৰে সামাজিক মৰ্য্যাদা, জীৱিকা আৰু প্ৰধান চাৰিত্ৰিক গুণৰ আভাস দিয়ে। অকমান হেলনীয়া হোৱা, কোণটো পৰিৱৰ্তন কৰা, এক বিশেষ ধৰণৰ ধূতীৰ লগত ঊৰ্দ্ধবাসৰ সঙ্গতি ঘটোৱা, পাগুৰী বন্ধাৰ কায়দা —এই আটাইবোৰে একোটা বিশেষ বাৰ্তা বহন কৰে : ই কোনো বিশেষ অঞ্চলৰ বা কোনো মৰ্য্যাদা-ক্ৰমৰ বা অন্তৰ্নিহিত চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰ ইঙ্গিত দিব পাৰে। সচেতনভাৱে সাধিতই হওক বা ধীৰে ধীৰে গ্ৰহণ কৰি লোৱাই হওক, এই কৌশলবোৰ কাৰ্যকৰী আৰু যি দৰ্শকৰ বাবে ভৱাই অনুষ্ঠিত হয় তেওঁলোকৰ লগত পূৰ্ণতৰ সংযোগ স্থাপনৰ বাবে অত্যাৱশ্যকীয়।

পোহৰৰ যোগান ধৰে নাপিত বা হাজামজনে; তেওঁ মঞ্চ বা অভিনয়-ক্ষেত্ৰৰ (পৌধ চাচৰ) মাজমানৰ এটা ঠাইত কাঠ বা বাঁহৰ খুটিৰ ওপৰত জলি থকা জোঁৰ লৈ থিয় হৈ থাকে। নাটকীয় মুহূৰ্তবোৰত তেওঁ চৰিত্ৰসমূহৰ মুখত বেছিকৈ পোহৰ পেলাই দিয়ে আৰু কোনো কোনো চৰিত্ৰই অভিনয় কৰি থাকোতে মঞ্চত মুকলিভাৱে অনুসৰণ কৰে। অনুষ্ঠানৰ শেষত চাকিবোৰ থৈ দিয়াত তেওঁ স্ত্ৰী-চৰিত্ৰসমূহক সহায় কৰে আৰু কোনো অভিব্যক্তি বা নৃত্য-চলনক বিশেষভাৱে আলোকিত কৰিবলৈ জোঁৰটো নৰ্তকৰ মুখৰ ওচৰত ধৰে। আমি অঙ্কীয়া-নাট বা ভাওনাৰ ক্ষেত্ৰতো একে ধৰণৰ আলোক-সম্পাতৰ কৌশল লক্ষ্য কৰিছিলোঁ। আধুনিক বিজুলী চাকিৰ কৌশলত 'বেবি-স্পট' বা 'ফলো-লেম্প'এ যি ভূমিকা লয়, কুটিয়ট্টম্ আৰু কথাকলি আদিত তাৰ ঠাই পূৰণ কৰে জোঁৰৰ চমক দিয়া আৰু মাজৰ বন্তিৰ ওচৰলৈ অহা আদি কৌশলবোৰে। মুকলিত বা ঘেৰি লোৱা ঠাইত অনুচ্চ আলোকত এই ধৰণৰ চকিত চমকে নাটকীয় মায়া সৃষ্টি কৰাত সদায় সফল হয়, আৰু এই ধৰণৰ নাট্য-ৰীতিৰ বহু উপাদান এনে কৌশলত সুখদায়ক আৰু সংযোগক্ষম যেন লাগে, অথচ বিজুলী

চাকিৰ পোহৰত অযথা জলমলীয়া, অতিৰঞ্জিত আৰু অত্যুচ্চ যেন লাগে। অবাধে ব্যৱহৃত 'ফুট-লাইট', 'ওভাৰ-হেড্ ফ্লাড্ লাইট' আৰু 'পেট্ৰোমাক্স লেম্প'ৰ বৈচিত্ৰ্যহীন বগা পোহৰৰ গুণগতভাৱে নিঃসন্দেহে নেতিবাচক প্ৰভাৱ আছে। বিষয়-বস্তু, আবৃত্তি, গায়ন, নৃত্য, সাজ-পাৰ আৰু অঙ্গ-সজ্জাৰ কৌশলৰ নিচিনাকৈ পোহৰৰ এই থলুৱা কৌশলটোও নাটকৰ এক অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ।

নৌটঙ্কী, খ্যাল, আৰু কিছুদূৰ যাত্ৰা আৰু তমাশাৰ নিচিনাকৈ ভৱাইৰ সাম্প্ৰতিক ইতিহাস আৰ্থ-সামাজিক কাৰকৰ দ্বাৰা নিৰ্ধাৰিত নানান উত্থান-পতনৰ ইতিহাস। ব্ৰাহ্মণ আৰু ক্ষত্ৰিয়সকলৰ দ্বাৰা যিদৰে অম্বা মন্দিৰত, বিশেষকৈ ভৱনগৰ আৰু বৰোদাত, নৱৰাত্ৰি উৎসৱ উদ্‌যাপনৰ অঙ্গ হিচাপে ভৱাইৰ পৰিৱেশন চলি আছিল, সেইদৰে ভৱায়া বোলা বৃত্তিধাৰী সম্প্ৰদায়টোৱে এনে এক ধৰণৰ ভৱাই উপস্থাপন কৰিছিল যিটো আছিল মাটিৰ গোন্ধ থকা বাটৰ-নাট আৰু যি অমাৰ্জিত আৰু স্থূল ৰুচিৰ সীমা ছুইছিলগৈ। আমি দেখিছোঁ যে এইটো বিভিন্ন মাত্ৰাত যাত্ৰা আৰু নৌটঙ্কীতো ঘটিছে, আৰু এক সুকীয়া সন্দৰ্ভত কিন্তু তাৎপৰ্যপূৰ্ণভাৱে তামিলনাড়ুৰ "সদিৰ নৃত্য" আৰু উত্তৰ ভাৰতৰত 'নাচ'তো (nautch) তেনে হৈছে। ইয়াক নতুন উদ্দীপনা আৰু এক নৱীন ব্যাখ্যান দিবৰ বাবে এটি প্ৰতিভাৰ স্পৰ্শৰ, এক ধীমান ব্যক্তিৰ আত্মসচেতন প্ৰয়াসৰ প্ৰয়োজন আছিল। কথাকলিৰ সন্দৰ্ভত এক ৱাল্লথোলৰ আৰু ভৰতনাট্যমৰ সন্দৰ্ভত এক ৰুক্মিণী দেৱীৰ কৰ্ম যিদৰে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ, এই ক্ষেত্ৰত ত্ৰিশ আৰু চল্লিশৰ দশকত অন্যান্যৰ ভিতৰত জয়শঙ্কৰ ভোজক "সুন্দৰী"ৰ কামো সিমানেই তাৎপৰ্যপূৰ্ণ আছিল। বিদগ্ধ অভিনেতা জয়শঙ্কৰ "সুন্দৰী"য়ে ভৱাই ৰীতিত গুজৰাটী নাটক পৰিৱেশন কৰিছিল আৰু নিজে স্ত্ৰী-চৰিত্ৰত ভাও লৈছিল। পিছলৈ তেওঁক সুদক্ষ সমৰ্থন দিছিল দীনা গান্ধীয়ে। পঞ্চাশৰ দশকৰ তেওঁলোকৰ যুটীয়া প্ৰযোজনা "মেনা গুৰ্জৰী" ভৱাইৰ সাম্প্ৰতিক পুনৰুজ্জীৱন আৰু বাটৰ-নাটৰ গ্ৰামীণ ৰীতিৰ পৰা গ্ৰহণযোগ্য আধুনিক ৰীতিলৈ ইয়াৰ ৰূপান্তৰৰ ইতিহাস, এটা নিৰ্দেশক-চিহ্ন হৈ থাকিব। দুটা প্ৰৱাহ চলি থাকিল : এক, পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা আৰু নৱ-উদ্ভাৱনৰ বাবে পৌৰ পৰিচালকে ইয়াৰ ব্যৱহাৰ কৰা; আনটো, লাহে লাহে ৰীতিটোক ইয়াৰ কিছুমান অমাৰ্জিত আৰু অশালীন বস্তুৰ পৰা সংশোধন কৰি লোৱা। দীনা গান্ধী আৰু শান্তা গান্ধীয়ে তেওঁলোকৰ অতি সফল প্ৰযোজনা ক্ৰমে "মেনাগুৰ্জৰী" আৰু "জসমা ওড়াণ"ত এই প্ৰথম প্ৰৱাহৰ ৰূপদান কৰিছে। গুজৰাটত প্ৰাণসুখ নায়ক আৰু ৱিঠলদাস নায়ক আৰু ৰাজস্থানত দেৱীলাল সামৰে দ্বিতীয় প্ৰৱাহৰ নেতৃত্ব দিছে। ভিন্ ভিন্ দৃষ্টিভঙ্গীৰ পৰা তেওঁলোকে কৰা সকলো সমান্তৰাল প্ৰয়াসে এই ৰীতিটোৰ সম্পদক ভাৰতীয় নাট্যৰ প্ৰশস্ততৰ প্ৰৱাহলৈ অনাত অৰিহণা যোগাইছে। যোৱা দুই বা তিনিটা দশকত দিল্লী, আহমেদাবাদ আৰু বোম্বাইৰ নৱীন পৰিচালকসকলে এই ৰীতিটোক লৈ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলাইছে।

এইদৰে আমি দেখা পাওঁ যে ষোড়শ শতিকাত জন্ম পোৱা এটা ৰীতিৰ ইয়াৰ কেইবা শতিকাৰ আগতে চলা নাট্য-প্ৰৱাহৰ লগত সম্পৰ্ক আছিল, আৰু নিশ্চিতভাৱে সম্পৰ্ক আছিল ৰাসকৰ দৰে নাট্য-বস্তুৰ লগত, যাৰ প্ৰচলন-কালক নৱম বা দশম শতিকালৈ নিব পাৰি। ইয়াৰ আৰম্ভণি হয় কৰ্ম-কাণ্ডমূলক নাট্যৰ কিছুমান সমল আৰু নৱৰাত্ৰিৰ লগত জড়িত উৰ্বৰতা-ভাৱনা-পুষ্ট আচাৰ আদি সামৰি লৈ। পিছলৈ ই অম্বাৰ পূজাৰ লগত জড়িত হৈ পৰে সত্তক ধৰণৰ পৰৱৰ্তী যুগৰ সংস্কৃত নাটকৰ আৰু জৈন বৰ্ণনামূলক নাট্য-ধাৰাৰ সঙ্গীতক, ৰাসক আৰু ৰাসোৰ শৈলীগত আৰু কৌশলগত বৈশিষ্ট্য গ্ৰহণ কৰি লয়। ক্ৰমে ই পৌৰাণিক কাহিনীৰ সাহিত্যিক আধাৰটোক ত্যাগ কৰি অকল সামাজিক বিষয়-বস্তুক প্ৰাধান্য দিবলৈ ধৰে, যদিও পূৰ্বৰ নাট্য-ৰূপৰ বিন্যাসগত সমলখিনিক ই ধৰি ৰাখে। লিখিত সাহিত্যৰ সমৰ্থনৰ অভাৱত ই অকল অলিখিত মৌখিক পৰম্পৰাৰ নাটকৰ ক্ষেত্ৰ হৈ

পৰে। জাতীয়তাবাদী আন্দোলন আৰু থলুৱা শিপা বিচৰাৰ আগ্ৰহে ইয়াক পুনৰুজ্জীৱিত কৰে আৰু সময়ত ই নব্য ধাৰাৰ আগশাৰীৰ নাট্যৰ আকাঙ্ক্ষা আৰু লক্ষ্যৰ অংশ হৈ পৰে।

ন্যূনতম ৰূপৰেখাৰে কৰা কলা-ৰীতিটোৰ ইতিহাসৰ এই মোখনিয়ে আকৌ এবাৰ আমাক পতিয়ন নিয়াব যে অৱধাৰণাৰ ক্ষেত্ৰতেই হওক বা প্ৰকৃত ইতিহাসৰ দিশৰ পৰাই হওক, তথাকথিত 'মাৰ্গী' আৰু 'দেশী' ৰীতিসমূহ দুটা পানী-নসৰকা কোঠালিৰ বস্তু নহয়। তাৰ বিপৰীতে, এই দুটা হৈ আহিছে পৰিপূৰক পৰম্পৰা; সিহঁত একেটা বৃত্তৰ ভিতৰৰ বৃত্তাংশহে কিন্তু সামাজিক পৰিমণ্ডল, লিখিত সাহিত্য বা অইন কাৰকৰ হেতুকে সেইবোৰত ওপৰা-উপৰি হোৱাৰ বা পৰিৱৰ্তন আৰু ৰূপান্তৰ ঘটাৰ সম্ভাৱনা নিয়তভাৱে থাকি গৈছে। নাট্যধৰ্মী (ৰূপাৰোপ, বিমূৰ্তীকৰণ) আৰু লোকধৰ্মী (বাস্তৱানুগ, জনপ্ৰিয়) বোলা আন দুটা অৱধাৰণা আছিল শৈলী, স্বাদ আৰু স্বৰৰ কথা, অকল সামাজিক স্তৰৰ নহয়। ছৌ ৰীতিবোৰ আছে সামাজিক পৰিমণ্ডলৰ স্তৰত আৰু ধৰা-বন্ধা লিখিত সাহিত্যৰ অনুপস্থিতিত সেইবোৰক আজি-কালি 'দেশী' বুলিব পাৰি। যেতিয়া বিমূৰ্তীকৰণৰ নানান প্ৰথা আৰু কৌশলৰ লগতে অতি মাত্ৰা পৰিশীলিত কথাৰ বচন ব্যৱহৃত হয়, সেইবোৰ উপস্থাপন-শৈলী হৈ পৰে নাট্য-ধৰ্মী। অম্বাদেৱীৰ লগত যুক্ত আৰু নৱৰাত্ৰিৰ উৎসৱৰ সময়ত ব্ৰাহ্মণ আৰু ৰাজপুৰুষসকলৰ দ্বাৰা অনুষ্ঠিত নাটক আৰু কৰ্ম-কাণ্ড হিচাপে ভৱাইক কিছু যথাৰ্থতাৰে সামাজিক মৰ্যাদাৰ দিশৰ পৰা 'মাৰ্গী' বুলিব পাৰি, কিন্তু কলাগত দিশৰ পৰা নোৱাৰি। সামাজিক মৰ্যাদাৰ দিশৰ পৰা আকৌ ভৱায়া, কোলী আৰু কংসাৰাসকলে পৰিৱেশন কৰিলে ই নিশ্চিতভাৱে 'দেশী'। যি কি নহওক, নাটকীয় শৈলীৰ দিশৰ পৰা সকলো পৰিস্থিতিত নাট্যধৰ্মীতকৈ লোকধৰ্মীৰ লগতহে ইয়াৰ আত্মীয়তা অধিক, যদিও মঞ্চৰ ভালেমান প্ৰথা নাট্যধৰ্মীৰ ক্ষেত্ৰত পৰে, লোকধৰ্মীৰ ক্ষেত্ৰত নপৰে।

আমি এইদৰে দেখা পাওঁ যে শাস্ত্ৰীয় আৰু লোকায়তৰ ভিতৰত নাট্যৰ বৰ্গীকৰণ কাৰ্যকৰী নহয়। শাস্ত্ৰীয় আৰু লোকায়ত আদি অভিধাই অকল আপেক্ষিক গুৰুত্বদানৰ কথা আৰু বিশিষ্ট স্বাদৰ কথাহে বুজায় আৰু এটাক আনটোৰ পৰা বাধা দি ৰখা একাধিকাৰ-ক্ষেত্ৰ নুবুজায়। চলমানতা, আন্তঃক্ৰিয়া আৰু আন্তঃপ্ৰৱেশৰ এই আৰ্হিটো বহুক্ষেত্ৰতে সমৰূপ ভাৰতীয় প্ৰপঞ্চ, কিন্তু ই সৰ্বাধিক ক্ৰিয়াশীল ৰূপত পৰিলক্ষিত হয় নাট্যৰ ক্ষেত্ৰত। সামাজিক স্তৰ-বিন্যাসক ভেদ কৰি যোৱা অন্তৰ্নিহিত নমনীয়তাৰ এই পদ্ধতিসমূহৰ সম্পূৰ্ণ অনুধাৱনে সমাজতত্ত্ববিদ আৰু কলা-ইতিহাসবিদসকলে এতিয়ালৈকে অনুসৰণ কৰি থকা অৱধাৰণাগত আৰ্হিৰ ঠাইত সঁচাকৈ নতুন আৰ্হিৰ সন্ধান দিব পাৰে। উপস্থাপনাৰ বিভিন্ন স্তৰবোৰ কাঁহী এখনৰ ওপৰত থকা বিভিন্ন ৰেখাৰ নিচিনা, য'ত আটাইবোৰেই এক বৃহত্তৰ বৃত্তীয় ক্ষেত্ৰৰ অংশ। সেইদৰেই গুজৰাটত আমি দেখোঁ যে সংস্কৃত পৰম্পৰা, 'দেশী' ভাষাৰ বিকাশ, জৈন পৰম্পৰাৰ ৰাসকৰ বিকাশ আৰু সকলো পৰম্পৰাৰ 'কথা'সমূহ, সাহিত্যিক পৰিভাষাত ক'বলৈ গ'লে, কাঁহীৰ ভিতৰৰ ৰেখা।' আকৌ সমাজতাত্ত্বিক পৰিভাষাত, ব্ৰাহ্মণৰ কৰ্মকাণ্ড, কৃষক আৰু কণাবী আদি জনজাতীয় লোকৰ আচাৰসমূহ একেখন কাঁহীৰে তেনেকুৱা ভিন্নমুখী ৰেখা। কলাগত পৰিভাষাত, পৰিৱেশ্য-কলাৰ সন্দৰ্ভত ভৱাইৰ দৰে এক ৰীতিয়ে ব্ৰাহ্মণ্য আৰু অনা-ব্ৰাহ্মণ্য উভয় স্তৰৰ মাজৰ যোগসূত্ৰ হিচাপে কাম কৰে। এই ৰীতিৰ ভিতৰতে 'মাৰ্গী' আৰু 'দেশী', নাট্যধৰ্মী আৰু লোকধৰ্মী পৰম্পৰাই সমকক্ষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে, যদিও 'দেশী' আৰু লোকধৰ্মী স্বাদৰহে প্ৰাধান্য আছে। শেষত এই ৰীতিটোক ৰাজস্থান আদি সংলগ্ন অঞ্চলৰ সদৃশ স্তৰৰ ৰীতিৰ লগত আৰু বঙ্গৰ যাত্ৰা আদি ৰীতিৰ লগত সম্পৰ্ক আছে।

স্বাংগ, খ্যাল, নৌটঙ্কী

যাত্ৰা সম্বন্ধীয় অধ্যায়ত আমি দেখিছোঁ কি দৰে ৰাম আৰু কৃষ্ণৰ কাহিনীৰে আৰু কীৰ্তন-গায়নেৰে আৰম্ভ হোৱা এটা নাট্য-ৰীতি ক্ৰমে এনে এক নাট্য-ৰীতিলৈ ৰূপান্তৰিত হৈছে যি সমসাময়িক সামাজিক ভাবনা-সম্বলিত ঐতিহাসিক বিষয়-বস্তুক লৈ আৱৰ্তিত। ৰামলীলা আৰু ৰাসলীলাৰ ৰূপবন্ধটোক একেটা বিষয়-বস্তুৰ, যেনে এটা শোভযাত্ৰাৰ, ধাৰাবাহিক বৰ্ণনালৈ ৰূপান্তৰিত কৰা হৈছে।

ষোড়শ আৰু সপ্তদশ শতিকাত ৰাসলীলা, ৰামলীলা আৰু অঙ্কীয়ানাট বা ভাওনাৰ কিছু পিছত উদ্ভৱ হ'ল এনে কিছুমান নাট্য-ৰীতি (উত্তৰ আৰু পশ্চিম ভাৰতৰ সৰহভাগ ঠাইতে, লগতে উড়িষ্যা আৰু মধ্যপ্ৰদেশত) যিবোৰ পিছৰ কালৰ যাত্ৰাৰ লগত নিবিড় সাদৃশ্যযুক্ত। দৰাচলতে কিছুমান বিশেষজ্ঞৰ মতে উড়িষ্যাৰ স্বাংগ আৰু উড়িষ্যাৰ বঙ্গ–অনুপ্ৰাণিত যাত্ৰাৰ মাজত ভালেখিনি মিলি যোৱা বস্তুও আছে। এই আটাইবোৰৰ বৈশিষ্ট্য আছিল সামাজিক চেতনা, আৰু এইবোৰে ৰাম আৰু কৃষ্ণৰ চিৰন্তন বিষয়-বস্তুৰ পৰা মূলগতভাৱে আঁতৰি গৈছিল, যদিও সেইবোৰৰ বিষয়-বস্তুগত আধেয়ৰ বাবে পুৰাণ সমূহেই কেঁচা সামগ্ৰীৰ যোগান ধৰিছিল। উত্তৰ প্ৰদেশত ইয়াত বোলা হৈছিল নৌটঙ্কী, উত্তৰ প্ৰদেশ আৰু ৰাজস্থানত খ্যাল, মধ্য প্ৰদেশত মাচ বা মঞ্চ, হৰিয়ানা, উত্তৰ প্ৰদেশ, পঞ্জাব আৰু আন আন ঠাইত স্বাংগ। যদিও প্ৰতি অঞ্চলতে বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ স্বাদ আছে আৰু ভাষিক গোট-ভেদে ভাষা ভিন ভিন, তথাপি এটা অন্তৰ্নিহিত উদ্দেশ্যগত ঐক্য আছে, বিষয়-বস্তুগত আধেয়ৰ আৰু নাট্য-বিন্যাস আৰু মঞ্চ-কৌশলৰ ঘনিষ্ঠ আত্মীয়তা আছে।

গায়ক-কবি, চাৰণ আৰু ভগতসকলৰ গায়ন, কথাকাৰসকলৰ বৰ্ণনামূলক আবৃত্তি, আৰু সংস্কৃত পৰম্পৰাৰ সঙ্গীতক আৰু উপৰূপকৰ উদ্বৰ্তনসমূহত এই নাট্য-ৰীতিসমূহৰ আঁতি-গুৰি বিচাৰি উলিয়াব পাৰি। এইবোৰক একেদৰে বাটৰ-নাটৰ ৰীতি বুলিও ধৰা হয়— এইবোৰে ৰাসলীলা, ৰামলীলা আৰু ভগতৰ প্ৰায় আটাইখিনি প্ৰাৰম্ভিক কৰ্ম-কাণ্ড বৰ্জন কৰা বাবেও আৰু লগতে এইবোৰৰ পৰিৱেশৰ স্থানৰ বাবেও, যি স্থান মন্দিৰো নহয় মন্দিৰ-চত্বৰো নহয়।

ইতিহাসৰ ফালৰ পৰা এই ৰীতিবোৰক অষ্টদশ শতিকা বা উনবিংশ শতিকাৰ আদি ভাগৰ আগলৈ নিব নোৱাৰি যিহেতু এইবোৰক বৃটিছ শক্তিৰ উত্থানৰ সৈতে আৰু উত্তৰ, পশ্চিম আৰু পূব ভাৰতৰ বিভিন্ন ভাষাৰ ঘটনা-প্ৰৱাহৰ লগত সমসাময়িক যেন লাগে। এই ইতিহাসত সেইবাবে সাহিত্য বা সংস্কৃতিৰ দিশৰ পৰা দূৰ অতীতৰ পিনে পশ্চাৎদৰ্শনৰ প্ৰয়োজন নাই।

স্বাংগ শব্দটো ছদ্ম বা উড়িয়া ছৌ শব্দৰ অনুৰূপ; পিছৰ শব্দটো ছৌৰ তিনিওটা ৰীতিত ব্যৱহৃত আৰু অসমতো প্ৰচলিত। ই ছদ্মবেশ বা বিভ্ৰান্তিকৰ সজ্জা আদিও বুজায়। শব্দটো উড়িষ্যা, বিহাৰ উত্তৰপ্ৰদেশ, ৰাজস্থান, মধ্যপ্ৰদেশ, পঞ্জাব আৰু আনকি কাশ্মীৰতো প্ৰচলিত আছিল। হোলী উৎসৱত বিচিত্ৰ সাজ-পাৰ পিন্ধা মানুহৰ দল আজিও উত্তৰ ভাৰতৰ প্ৰায়বোৰ ঠাইতে পোৱা যায়। ইয়াৰ উপৰিও বিয়াৰ উপলক্ষত কইনা-ঘৰীয়া তিৰোতাসকলে একে নামৰে এটা ধেমেলীয়া মনোৰঞ্জনমূলক অনুষ্ঠান কৰে। এইটো সম্ভৱ যে গম্ভীৰ ধৰণৰ 'নাটক' বা 'নাটিকা'ৰ বিপৰীতে 'প্ৰহসন' নামৰ সংস্কৃতৰ শক্তিশালী হাস্যনাট্যহে স্বাংগৰ পূৰ্বসূৰী আছিল। সপ্তদশ আৰু অষ্টাদশ শতিকাৰ লীলা আৰু ৰহস নামৰ অনুষ্ঠানৰ লগতো এই ৰীতিবোৰৰ সম্বন্ধ নোহোৱা নহয়।

সম্প্ৰতি এই ৰীতিবিলাকৰ ইতিহাসৰ পম খেদি অমূল্য অৱদান যোগোৱা জে. চি. মাথুৰ, দশৰথ ওঝা আৰু ৰামনাৰায়ণ আগৰৱালাৰ দৰে পণ্ডিতসকলে কিছু মতভেদ সত্ত্বেও বিশ্বাস কৰে যে স্বাংগ শব্দটো এতিয়াও প্ৰচলিত সঙ্গীত শব্দৰ পৰা আহিছে যিটো আকৌ সংস্কৃত সঙ্গীতকৰ পৰা ওলোৱা। আকৌ তেওঁলোকৰ মতে ভগিত্য (বহুৰূপীয়াৰ পৰা ওলোৱা) নামৰ এজনীয়া অনুষ্ঠানৰ লগত আৰু 'আইন-ই-আকবৰী'ত উল্লেখ থকা কীৰ্তনীয়াসকলৰ কীৰ্তন-গায়নৰ লগতো ইয়াৰ সুস্পষ্ট সম্পৰ্ক আছে। এখন সম্প্ৰতি প্ৰকাশিত পুথিত ৰামনাৰায়ণ আগৰৱালাই উত্তৰ প্ৰদেশ, ৰাজস্থান, পাঞ্জাব আৰু হৰিয়ানাৰ এই ৰীতিবিলাকৰ , অৰ্থাৎ ভগত, খ্যাল আৰু নৌটাঙ্কীৰ ইতিহাস প্ৰণালীবদ্ধভাৱে বৰ্ণনা কৰিছে। এই বিস্তাৰিত পুনৰনিৰ্মাণৰ পৰা এনে ধাৰণা জন্মে যে যদিও এই ৰীতিসমূহ দেখাত অৰ্বাচীন আৰু সাম্প্ৰতিক, এইবোৰৰ মৌলিক সম্পৰ্ক আছে ভাৰতৰ এনেবোৰ কলাগত ঘটনা-প্ৰৱাহৰ লগত যিবোৰৰ আঁতিগুৰি পঞ্চদশ বা ষোড়শ শতিকা বা সম্ভৱতঃ তাৰো আগত বিচাৰি পাব পাৰি।

সি যি কি নহওক, আজি স্বাংগ গ্ৰামীণ ভাৰতেতে সীমাবদ্ধ যদিও পৌৰ আৰু অৰ্ধ– পৌৰ কেন্দ্ৰসমূহতো ই বিৰল নহয়। পঞ্জাবত হোলীৰ উৎসৱ-আনন্দৰ সময়ত বিশেষ উপলক্ষত এতিয়াও প্ৰতিদ্বন্দ্বী দলসমূহৰ দ্বাৰা 'ঝাঁকি' ধৰণৰ স্থিৰদৃশ্য-প্ৰদৰ্শন আৰু স্বাংগ আজিও পৰিৱেশিত হয়। পঞ্জাব, হাৰিয়ানা, ৰাজস্থান বা উত্তৰ প্ৰদেশ য'তেই নহওক এই আটাইবোৰ অনুষ্ঠানৰে চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য হ'ল সাজ-পাৰ আৰু দুটা দল নাইবা দুটা চৰিত্ৰৰ মাজত চলা বাক-যুদ্ধ। হাৰিয়ানাত ই দুটা চৰিত্ৰৰ মাজত অনুষ্ঠিত সুদীৰ্ঘ প্ৰশ্নোত্তৰ-পৰ্বৰে সৈতে এটা সংলাপৰ ৰূপ লয়। ৰাজস্থানত স্বাংগবোৰৰ পৰিসৰ অতি বিস্তাৰিত ঃ ঝামাতাৰে, তূনতিয়া আৰু তুন্তিকি পৰিৱেশিত হয়; আন কেতবোৰ হোলী আদিৰ সময়ত পৰিৱেশিত হয়; আকৌ আন কিছুমান ঢোলা-মাৰু আদি জনপ্ৰিয় বিষয়-বস্তুক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত।

সংলাপ তীক্ষ্ণ আৰু গায়কী সুস্পষ্ট হ'লেও নাট্য-সামগ্ৰী সীমাবদ্ধ। বহু-তল-বিশিষ্ট স্তৰত অৰ্থই কাম কৰাৰ নাইবা কাহিনী বা চৰিত্ৰৰ বিকাশৰ অৱকাশ প্ৰায় নাথাকে। মুকলি ঠাইত অনুষ্ঠান পৰিৱেশিত হ'লে নাগাৰা আৰু ঢোলে তাৰ আৰম্ভণি ঘোষণা কৰে, ঘৰুৱা উপলক্ষ্যত হ'লে সেইটো নহয়। কাহিনীসমূহে জনপ্ৰিয় মালিতাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ঐতিহাসিক ঘটনালৈকে সামৰে। সংলাপৰ ভিতৰত সামাজিক শ্লেষ আৰু তীক্ষ্ণ সমালোচনা গ্ৰথিত হৈ থাকে আৰু প্ৰায়ে একেজন অভিনেতাই একাধিক ভাও লোৱাৰ সম্ভাৱনা থাকে।

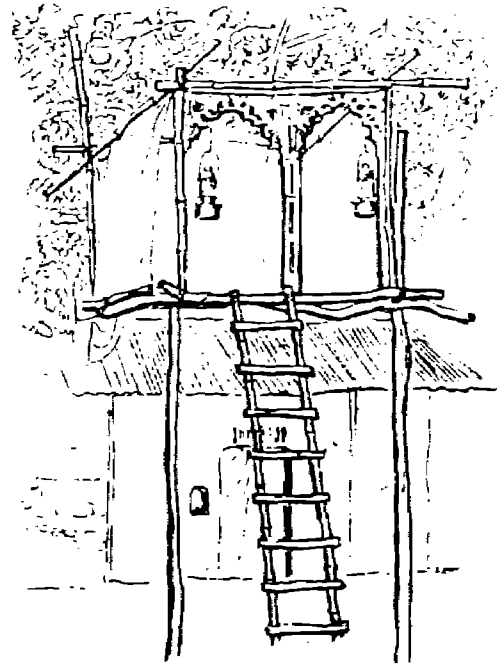
উত্তৰ প্ৰদেশৰ, আৰু আজি-কালি ঘাইকৈ ৰাজস্থানৰ খ্যাল হ'ল অধিক বিকশিত ৰীতি; ইয়াৰ মূল

আছে যিদৰে সামাজিক ৰসিকতা আৰু হাস্যৰসত, সেইদৰে আছে একে নামৰ এক শ্ৰেণীৰ সাহিত্যত। ইয়াৰ গুৰি 'ৰাস', 'চৰ্চৰী, 'ফাগু' আদিতো বিচৰা হৈছে, যিবোৰ আমি ৰাসলীলাৰ সন্দৰ্ভত আলোচনা কৰিছোঁ। এই ৰীতিবোৰে ৰমত, খেল, খ্যাল আদি বিভিন্ন নামৰ সামাজিক নাট্য-ৰীতিৰ জন্ম দিয়ে। অষ্টাদশ শতিকা মানলৈ খ্যাল হয়গৈ যিমানখিনি কাব্য-ধৰ্মী আৰু নাট্য-ধৰ্মী ৰচনা সিমানখিনি সঙ্গীতধৰ্মী ৰচনাও, আৰু বুজিব পৰা কাৰণতেই, এই নতুন মনোৰঞ্জক অনুষ্ঠানৰ কেন্দ্ৰ আছিল আগ্ৰা। ক্ৰমে ক্ৰমে এই উৎসৰ পৰাই উত্তৰ প্ৰদেশত নৌটঙ্কীয়ে গঢ় ল'লে আৰু ৰাজস্থানত খ্যাল জনপ্ৰিয় হ'ল। ওপৰৰ কথাখিনিৰ পৰা ওলাই পৰিব যে দুয়োটা ৰীতি ঘনিষ্টভাৱে আন্তঃসম্পৰ্কযুক্ত, দুয়োটাৰ তুলনা কৰিলে বহু সংযোগৰ ক্ষেত্ৰও দেখা যায় আৰু সেইদৰে দেখা যায় বহু স্বকীয়তাপূৰ্ণ বৈশিষ্ট্যও।

আজিকালি খ্যালৰ বহু বিচিত্ৰ ধৰণৰ উপ-ৰীতি আৰু শৈলী আছে আৰু ই বহুখিনি এক শ্ৰেণী বৃত্তিধাৰী সঙ্গীত-শিল্পী আৰু অভিনেতাৰ সংৰক্ষিত ক্ষেত্ৰ। এই শিল্পীসকলৰ কিছুমান ভাঁড়, গন্ধৰ্প আদি এটা শ্ৰেণীৰ লোক আৰু আন সকল হিন্দু বৰ্ণৰ বিভিন্ন বৰ্গৰ। কেইবাটাও উপ-ৰীতি বা শৈলীয়ে সংশ্লিষ্ট অঞ্চলটোৰ পৰা, সম্প্ৰদায়টোৰ পৰা, নাইবা উপস্থাপনৰ ৰীতি আৰু কৌশলৰ পৰা নিজৰ নিজৰ নামবোৰ পাইছে।

এইদৰে মেৱাৰী খ্যাল, জয়পুৰী খ্যাল, কুচমণি খ্যাল, শেখাৱতী খ্যাল, হাথৰসী খ্যাল ইত্যাদি আছে। গন্ধৰ্প খ্যালো আছে আৰু তাৰ নাম আহিছে সেই বিশেষ সম্প্ৰদায়টোৰ পৰা। কথাৱাচক খ্যাল, অভিনয় খ্যাল আদিয়ে সেইবোৰত কথা বা চলনৰ ওপৰত দিয়া গুৰুত্বৰ ইংগিত দিয়ে। তুৰা কলাগী খ্যালৰ নাম হৈছে ইয়াৰ ৰচিয়তাৰ নাম অনুসৰি, সেইদৰে হৈছে আলি বক্স খ্যালবো। দঙ্গলী খ্যালে তাৰ নামেৰেই তাৰ পৰিৱেশনৰ চৰিত্ৰৰ আভাস দিয়ে।

প্ৰতিটো উপ-ৰীতি আৰু শৈলীয়ে নিজৰ নিজৰ বিশেষ ধৰণৰ মঞ্চ আৰু মূল মঞ্চ-সজ্জাৰো বিকাশ কৰিছে। সঁচাকৈয়ে এই উপ-ৰীতি আৰু শৈলীবোৰক যিদৰে সেইবোৰৰ আধেয়, ভাষা, উপভাষা আৰু সাঙ্গীতিক কৌশলৰ পৰা চিহ্নিত কৰিব পাৰি, সেইদৰে পাৰি সেইবোৰৰ মঞ্চৰ গঢ়, আকৃতি আৰু প্ৰকৃতিৰ পৰা।

মঞ্চৰ মৌলিক উপাদানখিনি পিছে উমৈহতীয়া, আৰু সেইখিনিয়ে ক্ষীণকৈ হলেও সংস্কৃত নাট্য-মঞ্চৰ নীতিসমূহলৈ মনত পেলায়। আমি এইটো পৰিস্কাৰ কৰি দিবই লাগিব যে সংস্কৃত নাটক অনুষ্ঠিত হৈছিল বিশদভাৱে সুপৰিকল্পিত গৃহাৱস্থিত নাট্যশালাত, য'ত কিছুমান দৃঢ়নিবন্ধ আৰ্হিৰে সৈতে স্থান-বিভাজনৰ প্ৰথা মানি চলাটো আৱশ্যকীয় আছিল। ক্ষেত্ৰগত বিন্যাসৰ ('কক্ষ বিভাগ') এই নীতি আৰু প্ৰথা সমূহেই ভাৰতীয় নাট্য-পৰম্পৰাৰ তথাকথিত

লোকায়ত নীতিসমূহত এতিয়াও বৰ্তি আছে। এখন চাং থাকে আৰু সেইখন সাধাৰণতে তিনি বা চাৰিফুট ওখ হয় ঃ মঞ্চখনৰ চাৰিওকাষে কলগছৰ গাৰে সজোৱা হয় আৰু খুটাৰ গাত দহ-বাৰ ফুটমান ওখত এশাৰী জলম থাকে। মঞ্চৰ ঠিক সমুখতে এটা কাষত বিশেষ বিশেষ দৃশ্যৰ বাবে মজিয়াত বগা চাদৰ পৰা থাকে। দৰ্শকসকল তিনিফালে বহে। প্ৰায়ে মঞ্চৰ পিছফালে দহৰ পৰা কুৰি ফুটমান ওখকৈ এখন ওলমা বাৰান্দাৰ দৰে যতন সজা হয়; এই বাৰান্দাবোৰে বিভিন্ন কাৰ্য্য সাধন কৰে আৰু সংস্কৃত মঞ্চৰ বহু-সংখ্যাবিশিষ্ট তলৰ পৰা ওলোৱা যেন লাগে। তলৰ মূল মঞ্চলৈ চৰিত্ৰসমূহৰ অৱতৰণৰ বাবে এখন জখলা ব্যৱহাৰ কৰা হয়। কেতিয়াবা দুখনতকৈও অধিক বাৰান্দা থাকিব পাৰে। আচৰিত কথা, ই এলিজাবেথীয় মঞ্চলৈ মনত পেলাই দিয়ে; সেই মঞ্চত বাৰান্দা জনপ্ৰিয় আছিল। চাৰি-পাঁচ ফুট ওখ মূল মঞ্চৰপৰা অলপ আঁতৰত এডাল খুটা পোতা হয়, যি ডালে দলটোৰ বা 'আখৰা'টোৰ নাম ঘোষণা কৰে। আমি অঙ্কীয়া নাট বা ভাওনা অনুষ্ঠানৰ ক্ষেত্ৰত দেখাৰ লেখীয়াকৈ তেলত-তিওৱা জোঁৰ বান্ধি দি পোহৰৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়। মূল মঞ্চখনতে এটা বিশেষ ঠাইত উস্তাদ বোলা নাটৰ পৰিচালক/প্ৰযোজক জনৰ ব্যৱহাৰৰ বাবে এখন চকী বা আন আসন পতা থাকে। মনত পেলাব পাৰি যে পুৰুলিয়া ছৌৰ প্ৰশিক্ষক/পৰিচালকজনকো উস্তাদ বোলা হয়। কেতিয়াবা মঞ্চৰ সমুখত থকা বগা চাদৰৰ ঠাইত আন এখন চাপৰ সৰু আকৃতিৰ মঞ্চ থাকে। এইখনক 'লঘু' মঞ্চ বা সৰু মঞ্চ বোলা হয়। ওলমা-বাৰান্দা আৰু মূল মঞ্চৰ পিছফালে ছোঁ-ঘৰ আদিৰ এলেকা।

আমি লক্ষ্য কৰিলোঁহঁক যে খ্যাল মঞ্চখন সুপৰিকল্পিত আৰু ই নানা বিচিত্ৰ ধৰণৰ নাট্য-পৰিস্থিতিৰ উপস্থাপনৰ বাবে সুযোগ দিয়ে। তিনিটা তল স্পষ্টকৈ পোৱা যায়, যেনে, ওলমা-বাৰান্দা, মূল মঞ্চ আৰু সৰু মঞ্চ বা মজিয়াত চাদৰ পাৰি দিয়া মঞ্চ।

প্ৰথম দৃষ্টিত ধৰা নপৰিওে সংস্কৃত মঞ্চৰ 'কক্ষ বিভাগ' ইয়াত পুঙ্খানুপুংখৰূপে অনুসৰণ কৰিব পাৰি অথবা প্ৰায়ে কৰা হয়।

স্তম্ভ স্থাপন কৰাৰ অনুষ্ঠানটো আচল অনুষ্ঠানৰ এমাহমান আগতে সম্পন্ন কৰা হয় : আজি-কালি এইটোৱে অকল প্ৰদৰ্শনীৰ কাৰণে ঠাইডোখৰ সংৰক্ষিত কৰা আৰু মঞ্চ নিৰ্মাণৰ কাম আৰম্ভ কৰাটোহে সূচায়। আদিতে এই স্তম্ভ স্থাপনৰ হয়তো কিবা কৃষিকেন্দ্ৰিক তাৎপৰ্য্য আছিল আৰু হয়তো তাৰ কৰ্ম-কাণ্ডমূলক আধেয়ও আছিল। আমি ছৌৰীতি আৰু 'নাট্য-শাস্ত্ৰ'ত উল্লেখিত 'জৰ্জৰ'ৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত স্তম্ভ স্থাপনৰ তাৎপৰ্য্যৰ কথা মনত ৰাখিব লাগিব। বাটৰ-নাট বা ভাৰতীয় নাট্যৰ ভিতৰুৱা তথাকথিত ধৰ্মেতৰ ৰীতিসমূহত পৰম্পৰাক মানি থকা হয়। কিন্তু দেখদেখকৈ তাত মূল কাৰ্য্যকাৰিতা বা আচাৰৰ পৰা অপসৰনো ঘটে।

প্ৰাচীন পৰম্পৰাসমূহৰ ধাৰাবাহিকতা নানা ঠাইত চিনি উলিয়াব পাৰি, যদিও সেইবোৰৰ সমসাময়িক প্ৰকাশবোৰ কালগতভাৱে আঁতৰত অৱস্থিত। এই উদ্বৰ্তনসমূহেই আমাক এনে সিদ্ধান্তত উপনীত কৰায় যে তথাকথিত 'লোকায়ত ৰীতিসমূহ' আৰু 'শাস্ত্ৰীয় ৰীতিসমূহ'ক কেতিয়াও পৰস্পৰ-অপ্ৰৱেশ্য শ্ৰেণী হিচাপে চাব নালাগে। দ্বন্দ্ব বা সংঘাতৰ মাজেদি নহয়, পৰিপূৰকতাৰ সম্পৰ্কৰ মাজেদিহে ইহঁত দুটা পৃথকীভূত শ্ৰেণী। ভৰতৰ দিনৰ পৰাই তত্ত্ববিদ আৰু বিধিকৰ্তাসকল এই অবিচ্ছিন্নতাৰ বিষয়ে সজাগ আছিল আৰু তেওঁলোকে ইয়াক এনে এক গাঁথনি দি গ'ল যাৰ আজিও প্ৰযোজ্যতা আছে।

আন সকলো নৃত্য-নাট্য ৰীতিৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো অনুষ্ঠান আৰম্ভ হয় ঢোলৰ কোব, বিশিষ্ট ৰাজস্থানী বাদ্যৰ বাদন আৰু সঙ্গীত-শিল্পীসকলৰ গীতেৰে। যন্ত্ৰৰ ভিতৰত আছে নাগাৰা, ঢোলক আৰু

তাল মঞ্জিৰা) আৰু আজি-কালি হাৰমোনিয়ম। চৰিত্ৰসমূহে মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰি নিজৰ নিজৰ পৰিচয় দিয়ে; ইয়াত অৱশ্যে বিশেষ ভঙ্গী বা ধৰণেৰে নিদি গীতৰ মাজেৰেহে দিয়ে। অৱশ্যে যাত্ৰাৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো ভালেখিনি পাতনিৰ নাচ দিয়া হয়। এই নাচৰ পদক্ষেপৰ কথক আৰু অন্যান্য উত্তৰ ভাৰতীয় নৃত্য-ৰীতিৰ লগত অস্পষ্ট সাদৃশ্য আছে। এই অশংটো "অদয়গী" বুলি জনা যায় আৰু ই কোনো বিশেষ চৰিত্ৰৰ অভিনয় শৈলীক প্ৰতিষ্ঠা কৰে। ই চৰিত্ৰটোৰ মুখ্য বৈশিষ্ট্যখিনিৰো পৰিচয় দাঙি ধৰে। ই ভাগৱতমেলাৰ 'প্ৰৱেশ-দাৰু'ৰ সৰলতৰ ৰূপভেদ।

আৰম্ভণিৰ 'গণেশ বন্দনা' বা 'সৰস্বতী বন্দনা' নথকা নহয় কিন্তু সেয়া বাধ্যতামূলক নহয়। যাত্ৰাৰ নিচনিকৈ খ্যালো আৰম্ভ হয় এটা অতি নাটকীয় সুৰত আৰু অনিন্দনীয় বস্তুক লৈও প্ৰচুৰ বহৰালি আৰু বক্ৰোক্তি কৰা হয়। ৰাজস্থানী পুতলা-নাচৰ বাবে বিশেষভাৱে ৰচিত নাটকসমূহতো এই প্ৰথাবোৰ সোমাইছে। ৰামলীলা, ৰাসলীলা আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ বিপৰীতে, কিন্তু ভাগৱতমেলা, যক্ষগান আৰু কুটিয়ট্টমৰ সৈতে একে ধৰণে ইয়াত 'বিদূষক' বা তেওঁৰ কাৰ্য্য সম্পাদন কৰা এটা চৰিত্ৰ অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ। তেওঁ প্ৰধান চৰিত্ৰৰ আচৰণৰ ওপৰত মন্তব্য দিয়ে, সঙ্কটৰ মুহূৰ্তত হাস্যৰসেৰে সকাহ দিয়ে, আৰু ক্ষমতাত অধিষ্ঠিতসকলৰ শঠতা আৰু ভণ্ডামিৰ টোটোলাবোৰ ফুটাই দিয়াৰ কাম কৰে। তেওঁ থিতাতে উদ্ভাৱন কৰাৰ আৰু যিকোনো পৰিস্থিতিতে প্ৰৱেশ কৰাৰ অধিকাৰ আছে। তেওঁ যেন যাত্ৰাৰ বিবেকৰ দূৰ সম্পৰ্কীয় ভায়েক।

নাটক উপস্থাপিত হয় চিৰাচৰিত (আৰু যাক আমি এতিয়া ভাৰতীয় নাট্যৰ মানা গাঁথনি বুলি ক'ব পাৰোঁ) গদ্যাংশ, আবৃত্তি-কৰা পদ আৰু গীত অংশ, আৰু বিশুদ্ধ নৃত্যৰ মাজেদি। ছন্দৰ আৰ্হিসমূহ হ'ল দোহা, কবিতা, সহেৰা আৰু সোৰঠা। উত্তৰ ভাৰতৰ ৰামায়ণ-নাট্যৰ পৰিৱেশনৰ বাবে অত্যাৱশ্যকীয় চৌপাই ছন্দ ইয়াত প্ৰায় বৰ্জিত। কিছুমান চৰিত্ৰৰ দ্বাৰা আৰু সংলাপৰ কিছুমান অংশত ৰাজস্থানৰ লোক-সুৰ ব্যৱহৃত হয় : আন আন পদত হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ ৰাগ ব্যৱহৃত হয়, যেনে— সাৰঙ্গ, কল্যাণ, ভূপালী, তোড়ী, ললিত, ভৈৰবী আদি। তালবোৰো একেদৰে বিচিত্ৰ ধৰণৰ, আৰু এনে কিছুমান দৃশ্যক্ৰম আছে যিবোৰত বিশুদ্ধ নৃত্য-চলন আহি তিহাইত অন্ত পৰে। অৱশ্যে দক্ষিণী ৰূপবিলাকৰ বিপৰীতে ইয়াত কথিত শব্দ আৰু সাঙ্গীতিক স্বৰ, আৰু সঙ্গীতাংশ আৰু অভিনয়ৰ মাজত ঘনিষ্ঠ সমন্বয় নাথাকে। এই বৈশিষ্ট্যৰ অনুপস্থিতিৰ পৰিণতি-স্বৰূপেও বহু ক্ষেত্ৰত শাস্ত্ৰীয় আৰু লোকায়ত নাট্যৰ মাজত প্ৰভেদ কৰা হয় নাইবা অন্ততঃ সমালোচকসকলে বিভিন্ন নাট্য-ৰীতিৰ ভিতৰত কলাগত স্তৰ-ক্ৰম বা মৰ্য্যাদা-ক্ৰমৰ কথা কয়।

খ্যালে অৱশ্যে আন বহুতো ৰীতিতকৈ সৰহ পৰিমাণে মঞ্চৰ ক্ষেত্ৰ-বিভাজনৰ প্ৰথাটো অনুসৰণ কৰে। ওলমা-বাৰান্দাক ৰাণী আদিৰ বাসস্থান হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰাৰ উপৰিও মঞ্চৰ বিভিন্ন অংশক বিভিন্ন স্থান বুজাবলৈ সুকীয়াকৈ ৰখা হয়। সৰু মঞ্চখন বা সমুখৰ চাদৰে-ঢকা অংশটোও একেধৰণে ব্যৱহৃত হয়।

ছৌ, যক্ষগান, ভাগৱতমেলা, কুয়িট্টম, যাত্ৰা আৰু আন আন ৰীতিত কৰাৰ দৰে ইয়াতো তিৰোতাৰ ভাও অভিজ্ঞ পুৰুষ-অভিনেতাৰ স্ত্ৰী-চৰিত্ৰলৈ হোৱা ৰূপান্তৰ যিদৰে সফল সেইদৰে কলাগতভাৱে সন্তুষ্টিদায়কো। মৌখিক আৰু চলনগত সংযোগ হয় অতি উচ্চ স্তৰৰ, আৰু এক মিনিটৰ বাবেও মায়া-ভঙ্গ নহয়।

আমি আগতেই দেখিছোঁহঁক যে পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰৰ সমল আহৃত হয় পুৰাণ আৰু কিম্বদন্তীৰ কাহিনী নাইবা ঐতিহাসিক কাহিনী আৰু সমসাময়িক ঘটনাৰ পৰা। যদিও 'ৰুক্মিণী মঙ্গল', 'হৰিশ্চন্দ্ৰ' আৰু 'নল-দময়ন্তী' আদিৰ দৰে খ্যাল আছে, তথাপি 'পৃথীৰাজ চৌহান', 'অমৰ সিং ৰাঠোৰ' আদি

ঐতিহাসিক নাটকে প্ৰাধান্য পায়। 'লায়লা মজনু', 'ঢোলা মাৰু', 'পাঠান শেহজাদী' আদি ৰোমাণ্টিক নাটকো সমানে জনপ্ৰিয়। নৰসি ভগত আদি সন্তসকলৰ জীৱনক লৈ ৰচিত আন কিছুমান খ্যালো আছে। এই এমুঠিমান শিৰোনামৰ পৰাই এইটো পৰিস্কাৰ হ'ব যে যদিও কিছুমান বিষয়-বস্তু ভাৰতীয় সাহিত্যিক আৰু নাট্য-পৰম্পৰাৰ অংশ, আন কিছুমান এই অঞ্চলৰ নিজস্ব বস্তু আৰু মৌখিক পৰম্পৰাৰ সামগ্ৰী।

খ্যালৰ সাজ-পাৰ আৰু অঙ্গ-সজ্জা প্ৰকৃতি-অনুগ আৰু সৰল। কাল-নিৰ্দিষ্ট সাজ-সজ্জা সচৰাচৰ থাকে, আৰু চেং-চুলি আৰু কেশ-বিন্যাস বিশেষ ধৰণৰ হ'লেও তাত ৰূপাৰোপ নাই। আকৌ, আন আন ৰীতিৰ বিপৰীতে ইয়াত মুখা ব্যৱহাৰ কৰা নহয় আৰু মুখমণ্ডলক বিশদ অঙ্গচালনাৰে ৰূপান্তৰিত কৰা হয়।

শেহত আছে ৰাজস্থানৰ বিভিন্ন প্ৰান্তৰ খ্যালৰ ৰচকসকলৰ আৰু যোৱা ডেৰ শ বছৰ ধৰি কৰা তেওঁলোকৰ কৃতিসমূহৰ কাহিনী। খ্যাল সাহিত্যৰ বৃজন অংশ গঠিত হৈছে এই কৃতিসমূহেৰেই। খ্যালতো সেইবাবে শাস্ত্ৰীয় ('মাৰ্গী) আৰু লোকায়ত ('দেশী') বুলি বৰ্গীকৰণ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত একে কঠিনতাই দেখা দিয়ে। কিছুমান বৈশিষ্ট্যৰ সংস্কৃত নাটকৰ লগত, বিশেষকৈ সঙ্গীতকৰ লগত সম্পৰ্ক আছে। আন কিছুমান হ'ল ৰীতিটোৰ ভিতৰত সুমুৱাই লোৱা পৰৱৰ্তী উদ্ভাৱন। যদিও ই আপেক্ষিকভাৱে অৰ্বাচীন আৰু ধৰ্মীয় পৰম্পৰাৰ লগত সম্পৰ্কহীন, ই আন এক ধৰণৰ ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষা কৰে। ই উত্তৰ ভাৰতৰ এক বৃহৎ গোষ্ঠীৰ অন্তৰ্গত, কিন্তু পূব, ভাৰতৰ কিছুমান ৰীতিৰ লগত ইয়াৰ এনে কিছুমান সাদৃশ্য আছে যিবোৰ সাদৃশ্য প্ৰথম দৰ্শনত স্পষ্ট নহ'ব পাৰে। ৰামলীলা আৰু ৰাসলীলাৰ লগত তুলনা কৰিলে ই প্ৰায় এটা বৃত্তৰ বিপৰীত মেৰুত অৱস্থিত। মধ্যপ্ৰদেশৰ মঞ্চ বা নাচ ৰাজস্থানৰ খ্যালৰ লগত নিবিড়ভাৱে সমধৰ্মী। ই গোৱালিয়ৰ, উজ্জয়িনী আৰু আন আন ঠাইৰ 'অখাৰা' বিলাকত লালিত হৈছে। গুৰু গোপালজী, বাল মুকুন্দ গুৰু, কালুৰাম উস্তাদ, ৰাধাকৃষ্ণ গুৰু আদিৰ দৰে ভালেমান নাট্যকাৰ-প্ৰযোজকে পুৰাণ আৰু ইতিহাসৰ পৰা আৰম্ভ কৰি সমসাময়িক সামাজিক ব্যঙ্গলৈকে সামৰা নাটক লিখিছে। ৰাজা হৰিশ্চন্দ্ৰৰ কাহিনীটো বিশেষভাৱে জনপ্ৰিয়; একেদৰে জনপ্ৰিয় ৰাজা বিক্ৰমাজিত আদি ঐতিহাসিক চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচিত নাটকসমূহ।

'মঞ্চ'ৰ মঞ্চতো মোটামুটিকৈ খ্যালৰ মঞ্চৰ দৰে একে আৰ্হিক অনুসৰণ কৰা হয়। এক-তল আৰু দ্বি-তল দুয়োবিধ মঞ্চ আছে। মঞ্চৰ খুটি পোতাৰ "খম্ব থাপন" (স্তম্ভ স্থাপন) অনুষ্ঠানটো এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰাৰম্ভিক ক্ৰিয়া। কণ্ঠশিল্পীৰ কাৰণে "তেক কী পট" নামৰ এটা বিশেষ স্থান থাকে আৰু অধিকাৰপ্ৰাপ্ত ব্যক্তিসকলৰ বাবে "বড়াঘণ্ট কা পট" নামৰ এটা পবিত্ৰ কৰা স্থান থাকে।

এই ধাৰাৰ আন আন ৰীতিত নিচিনাকৈ ইয়াতো পূৰ্বৰঙ্গৰ সমগোত্ৰীয় কিছুমান অত্যাৱশ্যকীয় প্ৰাৰম্ভিক ক্ৰিয়া আছে। বন্দনাৰ পিছতেই এজন 'ভিস্তি' (পানী কঢ়িয়াওঁতা) আহি উপস্থিত হয়। তেওঁৰ লগত বা তেওঁৰ পিছে পিছে আহে এজন "ফৰৰাসা" (দলিচা পাৰোঁতা) আৰু এজন "চোবদাৰ"। তাৰ পিছত নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহত উপস্থিত হয় আৰু তেওঁলোকক উপযুক্তভাৱে পৰিচয় কৰাই দিয়া হয়। পদক্ষেপ, বুলন আৰু আন আন চলনত ৰূপাৰোপ প্ৰকট।

কণ্ঠ সঙ্গীতত "ৰঙ্গত" নামৰ কিছুমান সুৰক কিছুমান বিশেষ বিশেষ পৰিস্থিতিৰ লগত যুক্ত কৰাৰ এটা প্ৰণালীবদ্ধ আৰ্হি মানি চলা হয়। এই সুৰবিলাকৰ বিভিন্ন নাম আছে, যেনে— গেৰ, উপদ, ছোটী ৰঙ্গত, বড়ী ৰঙ্গত, লংড়ী ৰঙ্গত, ঝুলা ইত্যাদি। এইবিলাক হ'ল আমি অঙ্কীয়া নাটৰ সন্দৰ্ভত দেখা নানা প্ৰকাৰ ধেমালিৰ লগৰ বস্তু। ঢোলকটো হ'ল অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু সি বিভিন্ন কাৰ্য্য সমাধা কৰে।

নৌটঙ্কী ইয়াৰেই এক ঘনিষ্টভাৱে সমধৰ্মী কীৰ্তি— মধ্যপ্ৰদেশৰ মঞ্চ বা মাচৰ ৰীতিৰ নিচিনাকৈ একে জুপি গছৰে আন এপাহ ফুল। নৌটঙ্কীও বিকশিত হয় উত্তৰ ভাৰতৰ, বিশেষকৈ উত্তৰ প্ৰদেশত প্ৰচলিত চাৰণ (মালিতা গায়ক) সকলৰ, মহাকাব্যৰ কাহিনীৰ কথাকাৰসকল আৰু আন আন সঙ্গীত, নৃত্য আৰু নাট্যৰ পৰম্পৰাৰ পৰা। ই সংস্কৃত পৰম্পৰাৰ সঙ্গীতকৰ এক দূৰৱৰ্তী বংশধৰ।

ই প্ৰায়ে এখন চাৰি-পাঁচ ফুট ওখ চাঙত অনুষ্ঠিত হয়। খ্যাল মঞ্চত থকাৰ দৰে ইয়ত একাধিক তলৰ মঞ্চ যেনে, ওলমা-বাৰান্দা বা নামনিৰ সৰু মঞ্চ নাই। তথাপিও, কোনো গাঁৱৰ চাৰি আলিত বা কোনো জনবহুল ৰাজপথৰ ওচৰত থকা ঘৰৰ চালি, বা ওলমা বাৰান্দা বা খিৰিকিবোৰ স্বাভাৱিকভাৱে আৰু সুবিধাজনকভাৱে ঘটনা-স্থান বুজাবলৈ ব্যৱহাৰ হোৱাটো অসাধাৰণ কথা নহয়।

সঙ্গীতশিল্পীসকলৰ প্ৰৱেশৰ লগে লগে নাটক আৰম্ভ হয় ঃ তেওঁলোকে আনদ্ধ, সুষিৰ আৰু তত বাদ্যৰ সৈতে এটা সুৰ-সমলয় বজায়। তাত নাগাৰা থাকে, ৰচিব সহায়ত আৰু নাগাৰা জাতীয় বাদ্য ঢোলক থাকে, সাৰেঙ্গী থাকে, ক্লাৰিনেট থাকে, আৰু আজি-কালিৰ অপৰিহাৰ্য্য হাৰমোনিয়াম থাকে। প্ৰথমতে এটা বন্দনা গোৱা হয় : ই অৱধাৰিতভাৱে কৃষ্ণ, সৰস্বতী, শিৱ আদি কোনো দেৱতা বা গুৰুগৰাকীৰ প্ৰশস্তি। গুৰু ব্ৰহ্মা, গুৰু বিষ্ণু আদিৰ দৰে ভালেমান বন্দনা-গীত ৰাসলীলা আৰু নৌটঙ্কীৰ উমৈহতীয়া বস্তু। এই অংশটোক "ভইন্ত" বোলা হয় আৰু ইয়াৰ পিছত "ৰঙ্গা" অৰ্থাৎ ব্যৱস্থাপক/পৰিচালকৰ প্ৰৱেশ ঘটে : এওঁ সূত্ৰধাৰ, ব্যাস আৰু স্বামীৰ প্ৰতিৰূপ; এওঁ অনুষ্ঠিত হ'ব লগা নাটকৰ বিষয়বস্তুটো গাই দিয়ে আৰু নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহক পৰিচয় কৰাই দিয়ে। ইয়াৰ পিছত প্ৰতিশাৰীত ২৮ মাত্ৰাৰ আৰ্হিত নিবদ্ধ "চৌবোলা" নামৰ চাৰিশৰীয়া গীত আহে। "চৌবালা" গোৱাৰ সামৰণিৰ লগে লগে আহে "দৌৰ" ঃ ইও এবিধ চাৰিশৰীয়া পদ কিন্তু ইয়াত প্ৰথম তিনিশাৰীতে বাৰ মাত্ৰা আৰু শেষৰ শাৰীত ২৮ মাত্ৰা থাকে। ইয়াৰ পিছত চৰিত্ৰসমূহে মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰি নিজৰ নিজৰ বচন গাই যাবলৈ ধৰে। আমি দেখিছোঁ যে দৰ্শকৰ সকলো অংশই যাতে শুনা পায় সেই উদ্দেশ্যৰে যাত্ৰাত "জুড়ি" নামৰ প্ৰথাৰ প্ৰৱৰ্তন কৰা হৈছিল। নৌটঙ্কীত আন এটা কৌশল প্ৰৱৰ্তন কৰা হয়। কোনো চৰিত্ৰই তেওঁৰ বচনখিনি মঞ্চৰ চাৰিওকোণত পুনৰাবৃত্তি কৰে যাতে চাং-মঞ্চৰ তিনিওফালে বহি থকা শ্ৰোতাসকলৰ সকলো অংশই সেইখিনি শুনা পায়। যাত্ৰাৰ গীত অংশ এজন জুড়ি গায়কৰ পৰা আন এজন জুড়ি গায়কলৈ কোণাকুণিভাৱে পঠিয়াই দিয়া হৈছিল : ইয়াত চৰিত্ৰই নিজে এটা কোণৰ পৰা আনটো কোনলৈ স্থান পৰিৱৰ্তন কৰে। তেওঁ গীতৰ সুৰৰ লগত খাপ খোৱাকৈ বা স্বতন্ত্ৰভাৱে তেওঁ লোৱা ভাওৰ লগত বা পৰিস্থিতিৰ লগত সঙ্গতি ৰখাকৈ এটা নৃত্য-দৃশ্যও পৰিৱেশন কৰে। খ্যালৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো নানান আমোদজনক নৃত্য-পদক্ষেপৰ আৰ্হি আৰু ছন্দ-বৈচিত্ৰ্যৰ স্থান থাকে। এনেকুৱা অংশত অভিনেতাই নৃত্যশিল্পী হিচাপে তেওঁৰ দক্ষতা আৰু প্ৰশিক্ষণ প্ৰদৰ্শন কৰাৰ সুযোগ পায়। সুৰৰ লয় প্ৰায়ে বৰ্ধিত হয় আৰু দুগুণ, চৌগুণ আদি নানান কৌতূহলোদ্দীপক আৰু কাৰ্যকৰ আৰ্হিৰে চূড়ান্ত পৰ্যায় পায়।

সুৰত গোৱা পদবোৰ অৱধী, ৰাজস্থানী, ব্ৰজভাষা আৰু আনকি উৰ্দু ভাষাৰ বিচিত্ৰ ছন্দত নিবদ্ধ, যেনে, দোহা, সোৰঠা আদি; পিছে ভালেমান গদ্যাংশও আছে। এইবোৰত পাৰ্চী-মিশ্ৰিত উৰ্দু আৰু হিন্দীৰ খড়ী বোলীৰ শব্দ ব্যৱহৃত হয়। সঙ্গীতৰ সুৰবোৰ মঙ্গলাচৰণত ধ্ৰুপদৰ পৰা আৰম্ভ কৰি আন আন অংশত দাদৰা, লাৱণী, কৱালী আদিলৈকে বিস্তৃত। কিছুমান সুৰ হিন্দুস্থানী ৰাগৰ সৈতে একে আৰু আন কিছুমান উত্তৰ প্ৰদেশৰ লোক-সঙ্গীতৰ ওপৰত ভিত্তি কৰা। এনে এটা আৰ্হি আমি ইতিমধ্যে খ্যাল আৰু অন্যান্য ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত লক্ষ্য কৰিছোঁ। জনপ্ৰিয় ৰাগসমূহ হ'ল পিলু, বিলাৱল, ভৈৰৱী আৰু খমাজ।

কাহিনীৰ নাট্য-ক্ৰিয়া আগবাঢ়ে ভাৱোচ্ছ্বাসপূৰ্ণ নাট্যদৃশ্য, উচ্চস্বৰ ঘোষণা, গায়ন আৰু নৰ্তনৰ মাজেৰে, আৰু ইয়াতো ৰূপাৰোপিত অঙ্গ-ভঙ্গী বা 'আঙ্গিকাভিনয়'ৰ পৰিভাষা নাথাকে। মুন্‌শীজী বা বহুৰূজনে খ্যাল, যাত্ৰা, যক্ষগান আদিত থকা তেওঁৰ প্ৰতিৰূপৰ ভূমিকা পালন কৰে। তেওঁ অৱধাৰিত ভাৱে এক বিশেষ শৈলীত অভিনয় কৰে। আন আন ৰীতিৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো কাল আৰু স্থানৰ ঐক্য বৰ্জন কৰা হয় আৰু এই আটাইবোৰৰ মাধ্যমেৰে পুৰাকাহিনী, কিম্বদন্তী, ঐতিহাসিক কাহিনী আৰু সামাজিক নাটক আদি উপস্থাপিত হয়।

নৌটঙ্কীৰ পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰ ব্যাপক ধৰণৰ আৰু যোৱা ভালেমান বছৰ ধৰি ই নতুন নতুন সাহিত্য-সৃষ্টিক সামৰি লৈছে। খ্যালৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো বিষয়-বস্তুৰ ভিতৰত আছে হৰিশ্চন্দ্ৰৰ কাহিনী (সকলো নাট্য-ৰীতিৰেই ই এটা জনপ্ৰিয় কাহিনী), আগা হাচান অমানতৰ 'ইন্দ্ৰসভা', আৰু অমৰ সিং ৰাঠোৰ, পৃথ্বীৰাজ চৌহান, পন্না দেৱী, দুৰ্গা দেৱী আৰু টিপু চুলতান আদিৰ ঐতিহাসিক কাহিনী। ইয়াৰ ওচৰা-ওচৰিকৈ আছে চিয়াহ পোশ আৰু নৌটঙ্কী (য'ৰ পৰা নৌটঙ্কী নামটো আহিছে আৰু যি ভূপসিং নামৰ এজন সাধাৰণ মানুহ আৰু নৌটঙ্কী নামৰ এগৰাকী ৰাজকুমাৰীৰ প্ৰেম-কাহিনীক লৈ আৱৰ্তিত। অৱশ্যে নামটোৰ উৎস সম্পৰ্কে অন্যান্য ব্যাখ্যাও আছে) আদি ৰোমাণ্টিক কাহিনী; 'শ্ৰাৱণ কুমাৰ', 'নল-দময়ন্তী', ৰাম-বনবাস' আদি পৌৰাণিক নাটক আৰু 'চুলতানা ডাকু', ৰেশমী ৰুমাল', 'শাহী লকড়হাৰা', 'ক্ৰিয়া চৰিত্ৰ' আদি বিশুদ্ধ সামাজিক নাটক।

নৌটঙ্কীৰ অভিনেতাসকল 'অখাৰা' নামৰ প্ৰতিষ্ঠানৰ লগত জড়িত, য'ত অভিনেতাসকলক গীত, অভিনয়, নৃত্য আৰু আনকি মল্লযুদ্ধৰো প্ৰশিক্ষণ দিয়া হয়। অন্যান্য নাট্য-ৰীতিৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো কেইবাটাও উপ-ৰীতিৰ উদ্ভৱ হৈছে। হাথৰস আৰু কাণপুৰৰ ৰীতি দুটাৰ ভিতৰত প্ৰথমটোত শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীত গায়নৰ ভেটিটো সবল, পিছৰটোত আকৌ সংলাপ আৰু উচ্চ নাটকত জোৰ দিয়া হয়। কনৌজ, মুজফফৰ নগৰ আদিত অন্যান্য ৰীতি আছে। অভিনেতাসকল কোনো বিশেষ বৰ্ণৰ লোক নহয় ঃ তেওঁলোক সমাজৰ বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ পৰা অহা আৰু তেওঁলোকৰ আটায়ে বৃত্তিধাৰী। তেওঁলোকে যাত্ৰাৰ অভিনেতাৰ সমানে সৰহীয়া বানচ নাপালেও তেওঁলোকৰ উপাৰ্জন যথেষ্ট।

নৌটঙ্কী বহুতো উত্থান-পতনৰ সম্মুখীন হৈছে, আৰু ইয়াত এনে কিছু অভিনেতা আছে যিসকল মহান শিল্পী আৰু আন এনেকুৱাও কিছু আছে যি সকল সস্তীয়া আৰু অমাৰ্জিত। এই ৰীতিৰ শক্তিমত্তা আৰু প্ৰাণৱত্তাই হবিব তনৱীৰৰ দৰে বহুতো আধুনিক নাট্য-পৰিচালকক আকৰ্ষিত কৰিছে। এওঁলোকে আনকি 'মৃচ্ছকটিকা' (মাট্টি কী গাড়ী) আদিৰ দৰে সংস্কৃত নাটককো নৌটঙ্কী ৰীতিত উপস্থাপনৰ কাৰণে গ্ৰহণ কৰিছে। এই ৰীতিটো জীয়াই থকাৰ আৰু বৰ্ধিত হোৱাৰ সম্ভাৱনা নিৰ্ভৰ কৰিছে সামাজিক নাট্যৰ শক্তিশালী মাধ্যম হিচাপে ইয়াক ব্যৱহাৰ কৰাত আৰু ৰীতিটোৰ শৈলীগত বৈশিষ্ট্যক ত্যাগ নকৰাকৈ বা তৰল নকৰাকৈ ইয়াৰ পৰম্পৰাগত শিল্পীসকলৰ পৰিৱৰ্তন আৰু বিকাশ-সাধন কৰাত আধুনিক পৰিচালক সকলৰ ক্ষমতাৰ ওপৰত।

হাবীৰ তনৱীৰে ছত্তীশগঢ়ী গ্ৰামীণ নাট্য 'মাচ'কো আধুনিক, উচ্চাদৰ্শযুক্ত ৰীতিত উপস্থাপনৰ বাবে গ্ৰহণ কৰিছে। তেওঁৰ অভিনেতাসকলৰ ক্ষেত্ৰবিস্তৃতি আৰু দক্ষতাই সন্দেহাতীতভাৱে প্ৰমাণ কৰে যে এজন সংবেদনশীল পৰিচালকৰ হাতত গ্ৰামীণ আৰু অৰ্ধ-পৌৰ নাটকে মাটিলৈকে-শিপা-যোৱা এক আধুনিক আৰু প্ৰকৃতাৰ্থত ভাৰতীয় নাটকৰ আধাৰ প্ৰদান কৰিব পাৰে। সঁচাকৈয়ে, বোম্বাই, কলিকতা, দিল্লী আৰু দেশৰ আন আন মহানগৰীয় কেন্দ্ৰৰ নাট্য-কৰ্মৰ আধুনিক শিল্পীসকলৰ ভিতৰত এই ৰীতিবোৰৰ প্ৰতি মোহ দেখা গৈছে। পুৰণি ৰীতিৰ যোগেদি সাম্প্ৰতিক বিষয়-বস্তু আৰু চিন্তা উচ্চাৰিত হৈছে, আৰু এই আটাইবোৰ ৰীতিকে আমি যদি লোকায়ত আৰু গ্ৰামীণ বুলি মানিও লওঁ,

আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে অর্ধ-সাক্ষৰ আৰু নিৰক্ষৰ লোকৰ এই তথাকথিত 'ক্ষুদ্র পৰম্পৰা'ই কি দৰে সাক্ষৰ আৰু পৌৰ উচ্চাদর্শযুক্ত শ্ৰেণীক প্ৰভাৱিত কৰিব লাগিছে। এই ৰীতিবোৰ সুপ্ৰাচীন পৰম্পৰাৰ উদ্বৰ্তন, আৰু এইবোৰ যোৱা দুশ বছৰে বিশেষ সমৰ্থন আৰু উৎসাহ নোপোৱাকৈ গ্ৰামীণ আৰু অৰ্ধ-পৌৰ পৰিমণ্ডলৰ ভিতৰত সীমিত আছিল। সময়ত এইবোৰ বাটৰ-নাটলৈ ৰূপান্তৰিত হয়। পিছে এই নতুন সচেতনতাক সূক্ষ্মভাৱে আৰু যত্ন সহকাৰে লালন-পালন কৰিব লাগিব, কিয়নো এনেকুৱা যাত্ৰাত অতি-উৎসাহৰ বিপদ নোহোৱা নহয়।

ইয়াতো মনত ৰখা ভাল হ'ব যে মহাকাব্য আৰু পুৰাণৰ নাট্য, যেনে— ৰামলীলা, ৰাসলীলা আৰু অঙ্কীয়া নাট আনবিধ নাট্যৰ পৰা সম্পূৰ্ণ পৃথক নহয়, এইবিধ নাট্যই যদিও উপস্থিত স্থান আৰু কালৰ ওপৰত আৰু জাগতিক সামাজিক বিষয়ৰ ওপৰত জোৰ দিয়ে, যাৰ বাবে ই ধৰ্মীয় বা কৰ্ম-কাণ্ডমূলক নাট্যৰ বিপৰীতে ধৰ্মেতৰৰ নাম পাইছে। আকৌ স্বাংগ বা সাংগ, খ্যাল, মঞ্চ, নৌটঙ্কী, আদি আৰু লগতে সেইবোৰৰ নিকট পূৰ্বসূৰী ভগত আৰু কীৰ্তন আদি নিবিড়ভাৱে আন্তঃসম্পৰ্কযুক্ত আৰু যদিও আৰু যদিও সচলতাৰ ৰেখাসমূহ স্পষ্টভাৱে দৃশ্যমান নহয়, তথাপি এই ৰীতিবোৰ একোটা বৃহৎ গোষ্ঠীৰ অন্তৰ্ভুক্ত। এই আটাইবোৰৰ আকৌ পূবৰ যাত্ৰা আৰু পশ্চিমৰ ভৱাইৰ লগত সম্বন্ধ আছে। এইদৰে ঐতিহাসিক আৰু ভৌগোলিক উভয় দিশৰপৰা এইবোৰ ভ্ৰাম্যমান শিল্পীৰ সৰু সৰু সংখ্যালঘু দলৰ বিচ্ছিন্ন সৃষ্টি নহয়।

যিহেতু এইবোৰৰ বিষয়–বস্তু আৰু শৈলীগত বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে বহু কথা লিখা হৈছে, আমি এই খুটি-নাটিবোৰৰ বিশদ আলোচনা কৰা প্ৰয়োজন বুলি বিবেচনা কৰা নাই। আমাৰ লক্ষ্য হৈছে ঐতিহাসিক পৰিপ্ৰেক্ষিতত এইবোৰৰ স্থান নিৰ্ধাৰণ কৰা আৰু আন আন ৰীতিৰ সৈতে এইবোৰৰ যোগাযোগবোৰ বিচাৰি উলিওৱা।

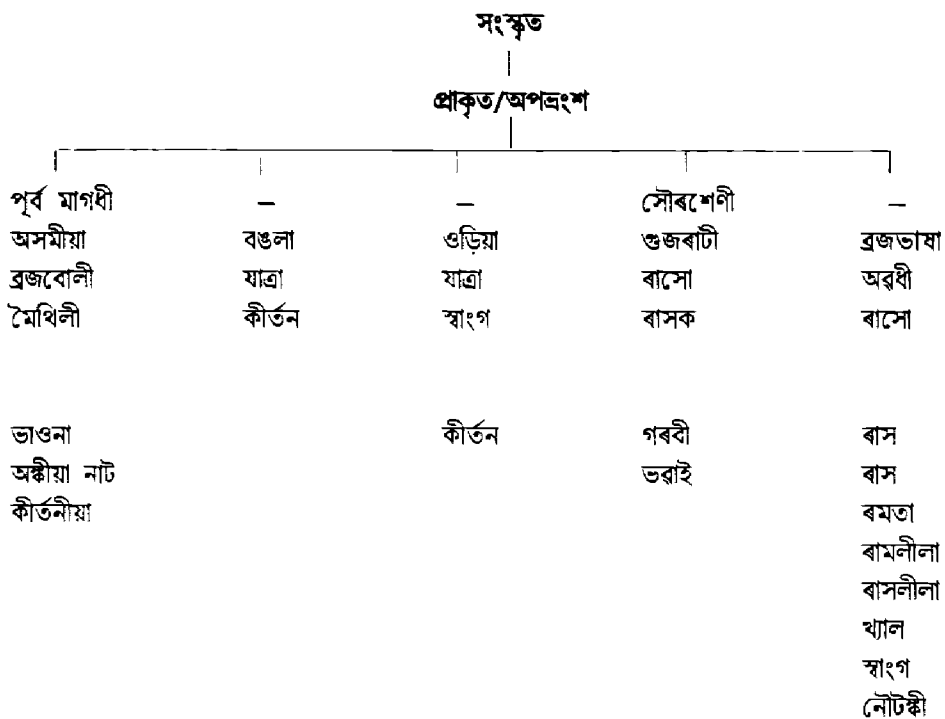
এইদৰে আমি দেখোঁ যে যদিও এই ৰীতিবোৰ নবীন, এইবোৰে কিছুমান ক্ষেত্ৰত অষ্টাদশ শতিকাৰ আৰু আন কিছুমান ক্ষেত্ৰত তাৰো আগৰ পৰম্পৰাক কঢ়িয়াই আনিছে। বহুতো ভাৰতীয় ভাষাৰ বিকাশৰ লগত, বিশেষকৈ যোড়শৰ পৰা অষ্টাদশ শতিকাৰ ভিতৰত বিকশিত হোৱা ভাষাবোৰৰ লগত এই ৰীতিবোৰৰ ঘনিষ্ঠ আত্মীয়তা আছে।

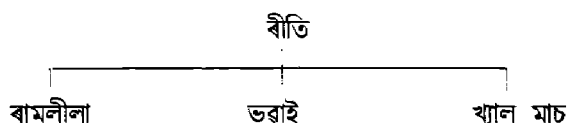
এইবোৰৰ বিষয়–বস্তু স্পষ্টভাৱে বেলেগ ধৰণৰ আৰু ঐতিহাসিক, সামাজিক আৰু ৰোমাণ্টিক ধৰণৰ কাহিনীৰ ওপৰত দিয়া গুৰুত্বই এইবোৰক এনে এক ক্ষমতা দিছে যাৰ বলত ৰূপক বা উপমাৰ সহায় নোলোৱাকৈ সাম্প্ৰতিকতা ৰক্ষা কৰিব পাৰি। পৌৰাণিক নাটকবোৰ বহুসংখ্যক তলত বিচৰণ কৰে; তাৰ বিপৰীতে ইয়াত দ্বি-তলযুক্ত আৰু আনকি এক-তলযুক্ত গুণ প্ৰত্যক্ষ কৰিব পাৰি।

আটাইবোৰ নাটকৰে গাঁথনি একে ধৰণৰ যদিও প্ৰত্যেকৰে কিছু কিছু স্বকীয়তা আছে। আটাইবোৰেই পৰৱৰ্তী যুগৰ সংস্কৃত নাটক বা সঙ্গীতকৰ নীতি অনুসৰণ কৰে, আৰু এই দিশৰ পৰা ৰামনাৰায়ণ আগ্ৰৱালাই এইবোৰক যে সঙ্গীতক বুলি বৰ্গীয় নামেৰেই অভিহিত কৰিছে, তাক সমৰ্থন কৰিব পাৰি।

যি সামাজিক সাংস্কৃতিক পৰিমণ্ডলত এই ৰীতিবোৰ বিকশিত হৈছিল আৰু যি সামাজিক শ্ৰেণীৰ বাবে এইবোৰ পৰিৱেশিত হৈছিল তাৰ ওপৰতে এইবোৰৰ কাৰিকৰী বৈশিষ্ট্যবোৰ নিৰ্ভৰ কৰে।

এনেকৈ, এক অৰ্থত এইবোৰ যিদৰে লোকধৰ্মী, সেইদৰে এইবোৰত নাট্যধৰ্মী শৈলীগত বৈশিষ্ট্যও আছে : এই বৈশিষ্ট্যবোৰ হ'ল বাস্তৱানুগ দৃশ্য-সজ্জা আৰু মঞ্চ-সামগ্ৰীৰ আদিৰ সহায়েৰে কৰা বাস্তৱানুগ চিত্ৰনৰ ঠাইত আভাস আৰু ভাৱ-সঞ্চাৰ। ভাষাসমূহৰ আৰু সংশ্লিষ্ট নাট্যৰীতিসমূহৰ বিকাশক একেজোপা গছৰে বেলেগ বেলেগ ডাল বুলি ধৰিব পাৰি।

ঐতিহাসিক দিশৰ পৰা এই ৰীতিবোৰ বিকাশ আৰু সমসাময়িক ঘটনা-প্ৰবাহক সম্ভৱতঃ এনে এখন তালিকাত বান্ধিব পাৰি যি প্ৰধান স্ৰোতসমূহক আৰু সেইবোৰৰ ভিতৰত হোৱা সংযোগবোৰক চিত্ৰানুগ কৰি দাঙি ধৰিব।

দক্ষিণৰ নিচিনা ইয়াতো আমি কথ্য বচন, সুৰত-গোৱা বচন, চক্ৰাকাৰ পৰিৱেশন বা প্ৰত্যক্ষ বৰ্ণনামূলক নাট্য আদিৰ ওপৰত ভিন ভিন গুৰুত্বৰে সৈতে উপস্থাপনৰ বিভিন্ন স্তৰ পাওঁহক। আমি তাকে এইদৰে চাব পাৰোঁ :

১. কথকতা	একক অভিনয়		
২. ভগত	বহুৰূপিয়া		
৩. কীৰ্তনীয়া	কীৰ্তন, সমবেত গায়ন		
৪. বচনকাৰ			
৫. ৰাস	ৰাসক	সঙ্গীতক	ৰাসলীলা
৬. ঐতিহাসিক নাটক	স্বাংগ, নৌটঙ্কী		

নৃত্য আৰু নৃত্য-নাট্য অনুষ্ঠানৰ স্তৰ আৰু ধাৰাবোৰ হ'ল :

	বিহাৰ বঙ্গ	উড়িষ্যা	গুজৰাট	অসম	ৰাজস্থান আৰু উত্তৰ প্ৰদেশ
জনজাতীয়	চাওতাল হো, আদি	জুৱাং সাওৰা	কণবী অভীৰ সৰয়াত	বড়ো আদি	সঙ্গী আদি ধোবী আদি
গ্ৰামীণ সম্প্ৰদায় আৰু বৰ্ণনামূলক ৰীতি	কথাকাৰ	কথাকাৰ	চাৰণ	চাৰণ	কথাকাৰ
চক্ৰ-নাট্য	ৰামলীলা	ৰামলীলা	ৰাসক	ভাওনা	ৰামলীলা ৰাসলীলা
শোভযাত্ৰা	যাত্ৰা	যাত্ৰা	ৰাসো ৰাসক	অঙ্কীয়া নাট	সঙ্গীত স্বাংগ নৌটঙ্কী
অৰ্ধ–পৌৰ নাট্য	–	–	ফাগু ভৱাই	–	খ্যাল ভৱাই মাচ
নৃত্য-ৰীতি	পূৰুলিয়া ছৌ চেৰাইকেল্লা ছৌ	ময়ূৰভঞ্জ ছৌ	গৰবা বেড়া নৃত্য	সত্ৰীয়া নাচ ওজা-পালি	নৃত্য নাচনী
মন্দিৰ আৰু মন্দিৰ চত্বৰ ৰীতি	–	গোটিপূৱা	মন্দিৰৰ ভৱাই	দেওধনী	ব্ৰজৰাস ৰাস কথক
পুতলা-নাচ ৰীতি	পুতুল-খেলা	ৰাৱণ-ছায়া	–	পুতলা-নাচ	কাঠ-পুতলী

তমাশা

মহাৰাষ্ট্ৰৰ তমাশাই এনে এখন চিত্ৰ দাঙি ধৰে যি আমি এতিয়ালৈকে অধ্যয়ন কৰা ৰীতিসমূহতকৈ কিছু সুকীয়া, যদিও ই ভাৰতৰ বিভিন্ন অংশৰ কলাগত পৰ পৰাৰ সামগ্ৰিক ভাৰতীয় বৰ্ণ-বৈচিত্ৰ্যৰ আন এটা দিশহে। যদিও মাৰাঠী সাহিত্যৰ আদি ইতিহাসৰ লগত থকা ইয়াৰ সম্পৰ্ক সন্দেহাতীত, তথাপিও ৰামলীলা, ৰাসলীলা আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ বিপৰীতে সন্ত কবি জ্ঞানেশ্বৰ, ৰামদাস, নামদেৱৰ ৰচনা নাইবা একনাথ বা শ্ৰীধৰৰ বৰ্ণনাত্মক ধৰ্মেতৰ ৰচনাত ইয়াৰ উদ্ভৱৰ উঁহ বিচাৰি উলিয়াব নোৱাৰি। এই কাব্যিক আৰু বৰ্ণনাত্মক ৰচনাসমূহে আমাক ভালেমান নৃত্য আৰু সঙ্গীত শৈলীৰ সম্ভেদ দিয়ে ঃ ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতৰ বিষয়-বস্তুক লৈ মধ্যযুগৰ মাৰাঠী লেখকসকল আবিষ্ট থকাটো সুস্পষ্ট, কিন্তু অষ্টাদশ শতাব্দীত মহাৰাষ্ট্ৰত জন্ম পোৱা তমাশা নামৰ নাট্য-ৰীতিৰ লগত আদি আৰু মধ্যযুগৰ মাৰাঠী সাহিত্যৰ কোনো প্ৰত্যক্ষ সম্পৰ্ক নাই। তাৰ সলনি ইয়াৰ শিপা আৰু বীজৰ বাবে চাব লাগিব সমসাময়িক মধ্যযুগীয় কীৰ্তনীয়া পৰম্পৰালৈ, মৌখিক পৰম্পৰাৰ 'পৌৰাণিক'লৈ আৰু মহাৰাষ্ট্ৰত প্ৰচলিত বিভিন্ন ধৰণৰ সঙ্গীত-ৰীতিসমূহলৈ। লগতে, অষ্টাদশ শতিকাৰ মহাৰাষ্ট্ৰৰ ৰাজনৈতিক ইতিহাসৰ সম্ভেদ লোৱাৰো প্ৰয়োজন হ'ব। উনবিংশ শতিকাৰ আদি ভাগৰ মাৰাঠী নাট্যৰ লগত তমাশাৰ কিছুমান সমলৰ আৰু তাঞ্জোৰ আৰু অন্ধ্ৰত প্ৰচলিত কিছুমান ৰীতিৰ সাদৃশ্যৰ ব্যাখ্যা কিছুদূৰ বিচাৰি পাব পাৰি মাৰাঠা ৰাজ্যৰ উত্থান আৰু তাৰ পৰিণতিস্বৰূপে ঘটা সাংস্কৃতিক আন্তঃক্ৰিয়া সমূহত। এই স্বকীয়তা-প্ৰদানকাৰী বৈশিষ্ট্যবোৰৰ বাবেই একাদশ শতিকাৰ পৰা হোৱা মাৰাঠী ভাষাৰ বিকাশত বিহঙ্গম-দৃষ্টি দিয়া নাইবা অষ্টাদশ শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্ধত এটা বিশিষ্ট ধাৰা হিচাপে তমাশাৰ উদ্ভৱ হোৱাৰ আগলৈকে কেইবা শ বছৰ ধৰি হোৱা মাৰাঠী ভাষাৰ বিকাশৰ পথ পৰিক্ৰমা কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই।

তথাপিও এইটো মনত ৰখা দৰকাৰ যে মহাৰাষ্ট্ৰত গীত গোৱা আৰু লিখাৰ বিভিন্ন শৈলী প্ৰচলিত আছিল। আন আন অঞ্চলৰ দৰে এই অঞ্চলতো সংস্কৃত ৰচনা আৰু মাৰাঠী ভাষাৰ সৃজনীমূলক কৰ্মৰ সমান্তৰাল ধাৰা চলিছিল। তমাশাৰ উদ্ভাৱক ৰাম যোশী (১৭৬২-১৮৯২ খ্ৰীঃ)

গাৱেঁ-ভূঁয়ে সকলোতে চলা জনপ্ৰিয় নাট্য-ৰীতিবোৰৰ লগত যিদৰে পৰিচিত আছিল, সেইদৰে আছিল সংস্কৃত পুৰাণসমূহ আৰু কীৰ্তনীয়াসকলৰ গায়ন আৰু আবৃত্তিৰ লগত। পিছলৈ মোৰোপন্তৰ অতিকায় ব্যক্তিত্বৰ লগত হোৱা তেওঁৰ সহযোগৰ পৰিণতিস্বৰূপে এনে এক ৰূপান্তৰ ঘটে যাৰ ফলত মোৰোপন্তৰ আৰ্যাসমূহত লাৱণী-গায়নৰ ছন্দ-ৰীতি ব্যৱহৃত হয়; মোৰোপন্ত আছিল সেই সময়ৰ মাৰাঠী সাহিত্য-ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত অগ্ৰগণ্য নাম।

প্ৰচলিত গায়ন-শৈলীসমূহক নৈতিক আৰু উপদেশমূলক উদ্দেশ্যত প্ৰয়োগ কৰাৰ বাবে ৰাম যোশীয়ে কৰা প্ৰচেষ্টা সত্ত্বেও এবিধ জনপ্ৰিয় মনোৰঞ্জক অনুষ্ঠানৰ পয়োভৰ অব্যাহত আছিল আৰু সি দ্বিতীয় বাজীৰাওৰ(অষ্টাদশ শতাব্দীৰ দ্বিতীয়াৰ্ধ) দৰবাৰত উৎসাহিত আৰু লালিত হৈছিল। এই শাসকগৰাকীৰ তুলনা কৰা হয় ৱাজিদ আলি শ্বাহৰ লগত, যি কলাৰ প্ৰতি থকা অত্যধিক আকৰ্ষণৰ বাবে নিজৰ ৰাজ্য হেৰুৱাইছিল। তেওঁৰ দৰবাৰৰ গায়ক আৰু নৰ্তকসকলৰ ভিতৰত সমাজৰ সকলো স্তৰৰ লোক আছিল। পিছলৈ অৱশ্যে ই মহাৰ আৰু মংগসকলৰ বিশেষ ক্ষেত্ৰ হৈ পৰে। এই দুটাও ৰাজস্থান আৰু গুজৰাটৰ ভৱায়াসকলৰ দৰে সমাজ-বৰ্জিত সম্প্ৰদায়। আজিও তমাশাৰ দলসমূহ ঘাইকৈ মহাৰ আৰু মংগসকলৰ দ্বাৰা গঠিত, যদিও পথে বাপু ৰাওৰ দৰে ভালেমান ব্ৰাহ্মণে আৰু অতি সাম্প্ৰতিক কালত পি. এল. দেশপাণ্ডে, ৱসন্ত বাপট, আৰু বিজয় তেণ্ডুলকাৰকে ধৰি অন্যান্যসকলে তমাশা ৰচনা কৰিছে আৰু এই ৰীতিটোৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈছে; বহুতো ব্ৰাহ্মণে ইয়াত অংশগ্ৰহণ কৰিছে।

গণেশ ৰঙ্গনাথ দণ্ডৱটে আদিৰ দৰে পণ্ডিতসকলৰ মতে তমাশাৰ পূৰ্বসূৰী 'গোন্ধল' আৰু 'লাৱণী' হোৱাটো সম্ভৱ। 'গোন্ধল' এক ধৰণৰ ধৰ্মীয় উপদেশ-কথন; আৰু 'লাৱণী' হ'ল এবিধ ছন্দোযুক্ত ৰচনা যাক সৰহক্ষেত্ৰতে গীত গোৱাত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল আৰু প্ৰশ্নোত্তৰযুক্ত সংলাপৰ বৈশিষ্ট্যৰে এক জনপ্ৰিয় মনোৰঞ্জনৰ সমল আছিল।

'গোন্ধল' বা 'গোন্ধক'ৰ পৰম্পৰাটো পুৰণি, আৰু তাৰ গুৰি হয়তো পৌৰাণিক উৎসত বিচাৰি পাব পাৰি। ই সম্ভৱতঃ 'গণ-দল' শব্দৰ পৰা অহা বা 'ভক্তগণ' (ভকতৰ দল) শব্দৰ সমাৰ্থক। ইয়াৰ আবৃত্তি বা ভক্তিমূলক গায়নৰ ৰীতিটো প্ৰধানতঃ শিৱ আৰু গণেশৰ লগত আৰু পিছলৈ শক্তি পূজাৰ লগত জড়িত আছিল। শৈৱ উপাসনা-গোষ্ঠী আৰু শক্তি পূজা মহাৰাষ্ট্ৰত কেইবা শতিকা জুৰি সবল আছিল আৰু ই হৈছে আমি ভৱাইৰ প্ৰসঙ্গত লক্ষ্য কৰা অম্বা পূজাৰ সমগোত্ৰীয়। অম্বাদেৱীৰ থানৰ সমুখত পৰিৱেশন কৰা অনুষ্ঠানটোৱেই 'গোন্ধল' নাম পায় আৰু আমি নামদেৱ আৰু অন্যান্য সকলৰ কবিতাত ইয়াৰ উল্লেখ পাওঁ। দুই ধৰণৰ গোন্ধল জনপ্ৰিয় আছিল যেন লাগে ঃ এটাত আছিল সামূহিক ভক্তিমূলক গায়ন আৰু আনটোত আছিল পৌৰাণিক ঘটনাৰ নাটকীয় উপস্থাপন। গোন্ধল দল চাৰিজন সদস্যেৰে গঠিত আছিল : এক, প্ৰধান গায়ক আৰু আবৃত্তিকাৰ; দ্বিতীয়জন আছিল প্ৰধান গায়ক বা নায়কৰ পালি; তৃতীয়জন "তুনতুনে" নামৰ বাদ্যযন্ত্ৰ-বাদক; আৰু চতুৰ্থজন সম্বল নামক আন এটা বাদ্য-যন্ত্ৰৰ বাদক। অনুষ্ঠানটো প্ৰধানতঃ গীতি-নাট্যধৰ্মী আছিল যদিও, দুজন কণ্ঠশিল্পীৰ সহায়ত ইয়াত নাট্য-সামগ্ৰীও সুমুৱাই দিয়া হৈছিল। এই ধৰণৰ গায়ন আৰু কৰ্ম-কাণ্ডমূলক অনুষ্ঠানৰ বিষয়ে সম্ভৱতঃ জ্ঞানদেৱ আৰু অন্যান্যসকল অৱহিত আছিল, কাৰণ তেওঁলোকে গোন্ধলৰ গায়ন আৰু নাট্য-উপস্থাপনৰ উল্লেখ কৰিছে। এই কৰ্ম-কাণ্ড আৰু অনুষ্ঠানৰ বিষয়ে সাহিত্য আৰু ইতিহাসত থকা অন্যান্য উল্লেখৰ পৰাও গোন্ধলৰ প্ৰাচনীতা সাব্যস্ত কৰিব পাৰি। স্পষ্টতঃ গোন্ধল-গায়কসকল চাৰণ, ভাট আৰু পৌৰাণিকসকলৰ প্ৰতিৰূপ আছিল ঃ তেওঁলোকেও মহাকাব্যীয় উপকথা আৰু পৌৰাণিক কাহিনী আবৃত্তি কৰিছিল।

ইয়াৰ ওচৰা-ওচৰিকৈ চলিছিল লাৱনী বিকাশ। ই আছিল আমি যক্ষগান আৰু ভাগৱতমেলাৰ

প্ৰসঙ্গত লক্ষ্য কৰা ‘চম্পূ’ আৰু ‘চূৰ্ণিকা’ ৰীতিৰ উত্তৰসূৰী। সময়ত ই হৈ পৰে মধ্যপ্ৰদেশ, গুজৰাট আৰু উত্তৰ প্ৰদেশৰ উমৈহতীয়া এটা গায়ন-শৈলী, যদিও কেইবাটাও অঞ্চলত এই পৰম্পৰাটো নোহোৱা হৈ যোৱা যেন লাগে।

যদিও গোন্ধল আৰু লাৱণী দুটা সুকীয়া পৰিমণ্ডলৰ বস্তু— এটা কৰ্ম-কাণ্ডমূলক আৰু ধৰ্মীয়, আনটো ধৰ্মেতৰ আৰু ৰোমাণ্টিক— দুয়োটাতে সংলাপ ৰীতিটো একে সমানে আছিল। তুন্ তুনে, ঢোলক, ডফ, তাল, মঞ্জীৰা আদি বাদ্যৰ লগত প্ৰশ্নোত্তৰ ৰীতিত গোৱা গীতে লাৱণীত নানা ৰূপ আৰু ৰীতি গ্ৰহণ কৰিব পাৰিছিল। ‘কলগি তুৰাৰ’বোৰ শিৱ আৰু শক্তিৰ ভিতৰত নাইবা দুই উপাসনা-গোষ্ঠীৰ মাজৰ সংলাপৰ ৰূপত হ’ব পাৰিছিল। আন আন লাৱণীবোৰ বিশুদ্ধ জাগতিক বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত আধাৰিত আছিল আৰু সেইবোৰ দুটা ঐতিহাসিক চৰিত্ৰৰ মাজৰ নাইবা নায়ক আৰু নায়িকাৰ মাজৰ সংলাপ হ’ব পাৰিছিল। লাৱণীৰ ছন্দৰ ৰীতি গুজৰাটী, ৰাজস্থানী আৰু হিন্দী সকলো অঞ্চলৰ কবিয়ে ব্যৱহাৰ কৰিছিল।

যদিও আমি এই আটাইবোৰ অঞ্চলৰ সাহিত্যত কাব্যিক ৰচনাৰ দিশত লাৱণীৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকাৰ বিষয়ে আৰু অধিক আলোচনা নকৰিব পাৰোঁ, তথাপি এইটো মনত ৰখা জৰুৰী যে মহাৰাষ্ট্ৰত এই ৰীতিটো লালিত হলেও ই মাৰাঠী সাহিত্যৰ ভিতৰত সীমাবদ্ধ নহয়।

তাৰ উপৰিও, আৰু দুটা ৰীতি আছিল যাৰ উল্লেখ তমাশাৰ সন্দৰ্ভত কৰিব লাগিব। এটা আছিল পৱাড়া নামৰ মালিতা গোৱাৰ ৰীতি আৰু আনটো আছিল দশাৱতাৰ নামৰ নাট্য-ৰীতি। পিছৰটো মহাৰাষ্ট্ৰ আৰু কৰ্ণাটকৰ উমৈহতীয়া ৰীতি আছিল আৰু গোৱা আৰু কোঙ্কন অঞ্চলত ই আজিও বৰ্তি আছে। শেহত, এই দুবিধৰো পূৰ্বৰ এটি ৰীতি আছিল আৰু সেইটোৰ নাম আছিল গৱলণ। ইয়াক মাৰাঠা সন্ত কবিসকলে, বিশেষকৈ বৈষ্ণৱসকলে প্ৰয়োগ কৰিছিল। এইবোৰ মথুৰা, বৃন্দাবনৰ লীলাৰ প্ৰতিৰূপ আছিল আৰু গোপীসকলৰ লগত কৃষ্ণৰ ক্ৰীড়াক কেন্দ্ৰ কৰি আৱৰ্তিত হৈছিল। দানলীলা আৰু মানলীলাৰ দিশবোৰত জোৰ দিয়া হৈছিল কিন্তু সকলোখিনি কৰা হৈছিল ‘ভক্তি’ৰ আৱেশত।

তমাশা হ’ল এবিধ মাটিৰ গোন্ধ থকা নৃত্য-নাটিকা যাক ইয়াৰ ভিতৰত সময়ে সময়ে পোৱা অশ্লীলতাৰ বাবে অন্ততঃ এশবছৰ বা তাতোকৈ সৰহ দিন ধৰি অৱজ্ঞা কৰা হৈ আহিছে; তথাপি সি সমৃদ্ধ মাৰাঠী সাহিত্য, সঙ্গীত আৰু নৃত্য-ৰীতিৰ বহুমুখী বিকাশৰ লগত সম্পৰ্কযুক্ত। মহাৰ আৰু মংগলসকলৰ বাবেই হওক বা ক্ষয়িষ্ণু ৰাজসভাৰ পৰিমণ্ডলৰ বাবেই হওক, অথবা সৈনিকসকলৰ জনপ্ৰিয় মনোৰঞ্জনত ইয়াৰ প্ৰয়োগৰ বাবেই হওক, ইয়াৰ সামাজিক মৰ্য্যাদাই ইয়াৰ নিম্নমুখী গতি সূচল কৰে। যি কি নহওক সৃজনী প্ৰতিভাৰ সামান্যতম স্পৰ্শৰ সহায়ত যিকোনো আধেয় বা বিষয়–বস্তুক সামৰি লব পৰাকৈ সকলো বিন্যাসগত বৈশিষ্ট্যৰে সৈতে উচ্চ স্তৰৰ নাট্যৰ সম্ভাৱনা ইয়াৰ ভিতৰত আছিল।

ইয়াকো স্মৰণ কৰিব লাগিব যে যদিও ৰাম যোশী তমাশাৰ প্ৰথম লেখক আছিল আৰু তেওঁৰ পিছতেই আহিছিল বিখ্যাত ‘ফটকা’ (চাবুক ছন্দ)ৰ প্ৰৱৰ্তক অনন্ত ফন্দী, সম্ভৱতঃ ভাৰতৰ অন্যান্য অংশত আৰু মহাৰাষ্ট্ৰত কেইবা শতিকাজুৰি তমাশা প্ৰচলিত আছিল। ষোড়শ আৰু সপ্তদশ শতিকাৰ কবীৰ আৰু অন্যান্য কবিসকলে ইয়াৰ উল্লেখ কৰিছে আৰু এই মতক সমৰ্থন কৰিববলৈ আন আন সাহিত্যিক আৰু ঐতিহাসিক সাক্ষ্য আছে। এই পশ্চাৎভূমিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিততেই আমি তমাশা অনুষ্ঠানক চাব লাগিব, ই নবীন হলেও এনে এটা বিশিষ্ট ধাৰা যাৰ বিগত অতীতৰ লগত অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ সম্পৰ্ক আছে আৰু যি পূৰ্বৰ শতিকাসমূহত প্ৰচলিত বিভিন্ন বিচিত্ৰ ৰীতিৰ সমাহাৰ। তমাশাৰ অষ্টাদশ শতিকাৰ লেখক আৰু পৰিচিত নাট্য-পৰিচালকসকলে সম্ভৱতঃ জনপ্ৰিয় আৰু পৰিচিত ৰীতিক

পুনৰুজ্জীৱিত কৰে— কিন্তু এই ৰীতিটো অব্যাহতভাৱে হুলস্থুলীয়া, মাটিৰ-গোন্ধ-থকা আৰু হাড়ে হিমজুৰে ধৰ্ম-নিৰপেক্ষ হৈ থাকিল।

তমাশাৰ অনুষ্ঠান (তমাশা শব্দটো পাৰচীৰ পৰা আহিছে) য'তে-ত'তে হ'ব পাৰে— গাঁৱৰ চাৰি-আলিত, ঘৰৰ চোতালত, মুকলি পথাৰত বা এমুখীয়া মঞ্চযুক্ত নাট্যশালাত। বৰ্তমানে তিনি হাজাৰ শিল্পী আৰু অভিনেতাৰে সৈতে ইয়াৰ চাৰি-কুৰিৰো ওপৰ দল আছে। নাটক অনুষ্ঠিত হয় গ্ৰামীণ আৰু পৌৰ উভয় পৰিবেশতে, গাঁৱৰ বিশেষ গোষ্ঠীৰ দ্বাৰা মহাৰ বা মংগসকলৰ দ্বাৰা বা আন বৃত্তিধাৰী শিল্পীসকলৰ দ্বাৰা। অনুষ্ঠান হয় গাৱঁত, সৰু চহৰত, মহানগৰত— য'তে ত'তে। পুণা আৰু বোম্বাইত নিয়মীয়াকৈ প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। বঙ্গৰ যাত্ৰাৰ নিচিনাকৈ এইবোৰেও বিৰাটসংখ্যক দৰ্শকক আকৰ্ষণ কৰে। অভিনেতা সকল জনপ্ৰিয় আৰু প্ৰায়ে অৱস্থাসম্পন্ন হয়। অভিনয়-ক্ষেত্ৰ হ'ল কোনো গাঁৱৰ চোতাল, ঘেৰি থোৱা চাপৰ বা ওখ চাং। ই আধুনিক নাট-ঘৰৰ এমুখীয়া মঞ্চও হ'ব পাৰে। ছোঁ-ঘৰত কিবা প্ৰাৰম্ভিক কৰ্ম-কাণ্ড অনুষ্ঠিত হয়নে নহয় জনা নাযায়। খুব সম্ভব অম্বা দেৱীক পূজা কৰাৰ প্ৰথাটো সাম্প্ৰতিক কালত কিছুমান দলে এৰি দিছে কিন্তু আন কিছুমানে চলাই আছে।

আন আন নৃত্য-নাট্য-ৰীতিৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো সঙ্গীত-শিল্পীসকলৰ প্ৰৱেশেৰেই অনুষ্ঠান আৰম্ভ হয়। প্ৰথমে দুজন আনদ্ধ-যন্ত্ৰ-বাদক সোমায়—ঢোলকীৱালা আৰু হলগীৱালা। ঢোলকীৱালাই মহাৰাষ্ট্ৰৰ নিজস্ব ঢোলটো বজায়; এইটো দক্ষিণৰ মডলম্ আৰু উত্তৰৰ পাখোৱাজৰ মাজৰ এটা সঙ্কৰ বাদ্য। হলগীৱালাই এটা ডাঙৰ ডফ বজায়; ই এটা এমুখীয়া ঢোলজাতীয় বাদ্য যাক প্ৰায়ে চিত্ৰিকাবোৰত দেখা যায়। ঢোলে মূল ছন্দটো দিয়ে আৰু চলতি তালবোৰ তাত বজোৱা হয়; হলগীয়ে তীব্ৰ আৰু আন তীক্ষ্ণ ধ্বনিবোৰ উলিয়ায়। দুয়োটাই মিলি সম-ছন্দৰ বা বিষম-ছন্দৰ তালৰ আৰ্হি বজায় প্ৰায় যেন 'কাউণ্টাৰপইণ্ট'ৰ আৰ্হিৰে। কথাকলি আৰু যক্ষগানৰ 'চেণ্ডা' আৰু 'মডলম'ৰ পাতনিয়ে পূৰণ কৰা উদ্দেশ্য ইয়াত সামাধা কৰে ঢোলক আৰু হলগীৰ বাজনাই। অলপ পিছতে আৰু দুজন বাদ্যযন্ত্ৰী আহি যোগ দিয়ে—তাল-বাদক (মঞ্জীৰাৱালা) আৰু তুনতুনে-বাদক। তুনতুনে বা তুনতুনিগাটো ভাৰতৰ অন্যান্য অঞ্চলৰ একতাৰাৰ সমগোত্ৰীয় ঃ গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰভেদ এইখিনিতেই যে একতাৰাৰ গুৰিটো কাঠৰ আৰু এডাল তাঁৰৰ এই যন্ত্ৰটোক তৰ্জনী আঙুলিৰ দীঘল নখ বা এটা লোৰ ত্ৰিকোণেৰে আঘাত কৰি বজোৱা হয়। গায়কজনে শেষত প্ৰৱেশ কৰে আৰু দলটোৰ সমুখত স্থান গ্ৰহণ কৰে। মঞ্জিৰা আৰু তুনতুনে বজোৱা যন্ত্ৰী দুজনো গায়ক, আৰু তেওঁলোক উচ্চস্বৰত ধুৱাটো গাই যায়। আৰু আছে এজন 'সুৰত্যা' যি গুঞ্জণ বা মূল স্বৰটো দি যায় আৰু প্ৰায়ে গীত গোৱাত যোগ দিয়ে।

ঢোল বজাই অঁতোৱাৰ পিছত আৰু প্ৰধান সঙ্গীত-শিল্পীয়ে প্ৰৱেশ কৰি দলত নিজৰ স্থান গ্ৰহণ কৰাৰ পিছত এটা গণেশ বন্দনা গোৱা হয়। সঙ্গীত-শিল্পীৰ সমগ্ৰ দলটোৱে দৰ্শকসকলৰ পিনে পিঠি দি আগুওৱা পিছুওৱা কৰি থাকে। কেতিয়াবা বন্দনা গোৱা হয় শিৱ আৰু পাৰ্বতীৰ উদ্দেশ্যে। এই গায়নখিনিক 'গান' বোলা হয় আৰু বন্দনাৰ সমগ্ৰ ৰচনাটোক 'আৱাহন' বোলা হয়। আমি ভৱাইৰ সন্দৰ্ভত দেখিছিলোঁ যে প্ৰথম প্ৰৱেশখিনিক 'আৱনী' বুলি কোৱা হয়। যিয়েই নহওক, তমাশৰ 'গান' আৰু 'আৱাহন' ভাগৱতমেলা ৰীতিৰ 'প্ৰৱেশ দাৰু' আৰু ছৌ ৰীতিৰ 'ধৰণ'ৰ প্ৰতিৰূপ নহয়। পিছৰবোৰে চৰিত্ৰবোৰক পৰিচয় কৰাই দিয়াৰ কাৰ্যও সাধন কৰে। 'গান' গোৱা ধৰণটোৰ লগত আমি আগতে উল্লেখ কৰা 'গোন্ধল'ৰ ধৰণৰ সঙ্গীত-ৰচনাৰ ঘনিষ্ঠ সাদৃশ্য আছে। সংলাপ-ৰীতিটো গোন্ধল আৰু লাৱণীৰ উমৈহতীয়া আৰু ইয়াত প্ৰধান গায়ক আৰু তেওঁৰ পালি-গায়কসকলে বন্দনা অংশত এই সংলাপ চলায়। ইয়াতেই 'কলগী তুৰা' ধৰণৰ প্ৰশ্নোত্তৰ সুমুৱাই দিয়াৰ সুযোগ পোৱা যায়, তাত শিৱ আৰু শক্তিৰ তুলনামূলক গুণবোৰৰ বিষয়ে চৰ্চা কৰা হয়। এই ধৰণৰ সংলাপ-গায়ন চতুৰ্দশ-

পঞ্চদশ-শতিকাত ব্যাপকভাবে প্ৰচলিত আছিল আৰু চুফী সাহিত্যয়ো ইয়াৰ অৱস্থিতিৰ সাক্ষ্য দিয়ে। প্ৰধান গায়কজনে 'গান' অংশ গোৱাৰ সময়ত তমাশাৰ আন এক গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ 'সোংগাড্য' বা বিদূষক (বহুৱা) জনে মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰি গীতত যোগ দিয়ে। প্ৰধান গায়কজনে আদিৰ পৰা অন্তলৈকে অনুষ্ঠানটোৰ সূত্ৰধাৰ আৰু পৰিচালকৰ কাম কৰে।

'গান'ৰ পিছত আহে 'গৱলণ' বা 'গৌলনি'। আগতে আঙুলিয়াই দিয়াৰ দৰে গৱলণ বা গৌলণি হ'ল মাৰাঠী ধৰ্মীয় সাহিত্যৰ কৃষ্ণলীলাৰ প্ৰতিৰূপ, য'ত কৃষ্ণৰ জীৱনৰ বিভিন্ন ঘটনাৱলী বৰ্ণনা কৰা হৈছিল, গোৱা হৈছিল আৰু সম্ভৱ অভিনয় কৰাও হৈছিল। তমাশাতো সেই একে পৰম্পৰাই চলি আহিছে কিন্তু সি সম্পূৰ্ণৰূপে ৰূপান্তৰিত হৈছে। ভক্তিৰ আৱেশৰ ঠাইত আহিছে দৈনন্দিন প্ৰেম, পৰিহাস, প্ৰলোভন ইত্যাদিৰ পৰিৱেশ। গৌলণ জনীয়ে (আক্ষৰিক অৰ্থত গোৱালনী) মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰে ঃ আন প্ৰায়বোৰ ৰীতিত হোৱাৰ দৰে ইয়াত তেওঁ স্ত্ৰীৰ বেশ পিন্ধা পুৰুষ-অভিনেতা নহয়, তেওঁ হ'ল নাটকখনৰ 'নটী' বা স্ত্ৰী নায়িকা। তেওঁ দুই বাহু দাঙি মূৰৰ ওপৰত শাড়ীৰ আঁচলখন মেলি ধৰি 'সূত্ৰধাৰ' বা প্ৰধান গায়কজনৰ লগত সংলাপ আৰম্ভ কৰে। এইখিনিত থাকে দৰ্শকৰ বাবে উৎকণ্ঠা আৰু উত্তেজনাৰ মুহূৰ্ত, তেওঁলোক অভিনেত্ৰীগৰাকীৰ মুখখন চাবলৈ অত্যন্ত উদগ্ৰীৱ হৈ পৰে। অভিনেত্ৰী গৰাকীয়ে দৰ্শকৰ ফালে পিঠি দি প্ৰৱেশ কৰে আৰু মঞ্চৰ চাৰিওফালে ছন্দোময় ভঙ্গীত পৰিক্ৰমা কৰে। তেওঁক বেঢ়ি সদায় তেওঁৰ পিছে পিছে গৈ থাকে সঙ্গীতশিল্পীসকল। 'সোংগাড্য' বা বিদূষকে মিছামিছিকৈ কৃষ্ণৰ ভাও লয় আৰু তেওঁ আৰু গৱলণৰ মাজত চোকা কথা কটা-কটি হয়। মঞ্জীৰাবাদক আৰু তুনতুনে-বাদকেও সংলাপত অংশ গ্ৰহণ কৰে, আৰু ইয়াত গৱলণৰ বিশুদ্ধ নৃত্য (নৃত্ত)ৰ আৰু আটাইৰে মাজত বুদ্ধিদীপ্ত আদিৰসাত্মক সংলাপৰ অৱকাশ থাকে। কৃষ্ণই গোপিনীসকলৰ পৰা ঘাট পাৰ কৰাৰ মাচুল দাবী কৰা দান-লীলাৰ প্ৰসঙ্গটো পৰিৱেশিত হয় ছোৱালী-জোকোৱা, বহুৱালি আৰু আনকি কিছু কিছু বক্ৰোক্তিৰ মাজেৰে। উচ্চ ধৰ্মীয় বিষয়-বস্তুক দৈনন্দিন জাগতিক ধৰণে প্ৰয়োগ কৰাৰ নাট্য-মাধ্যমৰ ক্ষমতাটো সম্ভৱতঃ ভাৰত আৰু এচিয়াৰ কিছুমান অঞ্চলৰ ক্ষেত্ৰত অনন্য, কাৰণ দেৱ-দেৱীসকল পূজা কৰিবলগীয়া আন এখন জগতৰ প্ৰাণী নহয়। তেওঁলোকো সাধাৰণ মানুহৰ দৰে এইখন জগতৰে ক্ৰীড়নক— চেতনা আৰু বৰ্ণ, কৌতুক আৰু স্ফূৰ্তি, হাস্য আৰু ব্যঙ্গৰে ভৰা। পণ্ডিতসকলে এইদৰে বিষয়-বস্তুটোক ধৰ্মেতৰলৈ কৰা পৰিৱৰ্তনৰ বিষয়ে বিশদভাৱে মন্তব্য কৰিছে আৰু আনকি 'গৱলণে' প্ৰতিনিধিত্ব কৰা এই বিশেষ প্ৰসঙ্গটোৰ অৱনতিৰ বিষয়ে ৰায় দিছে। কিন্তু এইটো মনত ৰাখিব লাগিব যে ভাৰতীয় পৰিপ্ৰেক্ষিতত ধৰ্মীয়, ভক্তিমূলক আৰু ধৰ্মেতৰ বস্তুবোৰ পৰস্পৰ বিৰোধী নহয়; সেইবোৰে দেহ আৰু আত্মাৰ সংঘৰ্ষৰ প্ৰতিনিধিত্ব নকৰে বৰং সেইবোৰ পৰস্পৰ-পৰিপূৰক একেটা বাস্তৱৰে বিভিন্ন স্তৰ মাথোন। আনকি মাটিৰ গোন্ধ থকা তমাশাৰ পৰিৱেশনৰ গাঁথনিতো এই দৃষ্টিভঙ্গীৰ স্পষ্টকৈ প্ৰমাণিত হয় এই কথাৰ দ্বাৰা যে নৃত্যাংশৰ আৰু সূত্ৰধাৰ, গৱলণ বা নটী, সঙ্গীত-শিল্পীসকল, সোংগাড্য আৰু তেওঁৰ সহকাৰী 'পাইণ্ডিয়া'ৰ (যাক সাধাৰণতে বিকৃতাঙ্গ, খোৰা/পেঙুৰা চৰিত্ৰ হিচাপে উপস্থাপিত কৰা হয়) ভিতৰৰ এই ৰসাল সংলাপৰ ঠিক পিছতে আহে লাৱণী-গায়নৰ মাজেৰে প্ৰশ্নোত্তৰ ৰূপৰ এক গহীন-গম্ভীৰ আলোচনা। হাস্য-কৌতুকৰ ঠাইত আহে এটা দাৰ্শনিক সুৰ য'ত নৈতিক বিষয়ৰ আলোচনা কৰা হয় আৰু চিৰন্তন সমস্যাৰ অৱতাৰণা কৰা হয়। "গান" অংশৰ দৰে ইয়াতো লাৱণীৰ ভিতৰত শিৱ আৰু শক্তি আৰু নৈতিক গুণৰ আন আন প্ৰতীকসমূহৰ ভিতৰত হোৱা আলোচনা নাইবা ভাৰতীয় চিন্তা আৰু পুৰাবৃত্তৰ দ্বি-সত্তাযুক্ত অ-বিৰুদ্ধ বস্তুৰ আলোচনা সামৰি লোৱা হয়। পূৰ্বৰ কলগি তুৰাৰ জাতীয় সংলাপৰ প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট আৰু নিঃসন্দেহ। যথেষ্ট কৌতূহলজনক কথা এয়ে যে এই অংশটোক

'ঝগড়া' আৰু 'সৱাল-জৱাব' প্ৰকাৰৰ লাৱণী বোলা হয়। ঝগড়া বা সৱাল-জৱাব প্ৰকাৰৰ লাৱণীৰ সম্পৰ্ক আছে অকল দাৰ্শনিক প্ৰসঙ্গ বা দৈৱ-শক্তি আৰু প্ৰতীকৰ লগতহে, নৰ-মনিচৰ লগত নহয়। দৰ্শকৰ ধৈৰ্য্যচ্যুতি নঘটোৱাকৈ নৈতিক বাণী হৃদয়ঙ্গম কৰোৱাৰ সঁচাকৈয়ে এটা অতি কৌশলপূৰ্ণ উপায়।

গহীন লাৱণীৰ ভাৱ-মণ্ডলৰ অচিৰে পৰিৱৰ্তন হয় আৰু তেতিয়া প্ৰাৰম্ভিক অংশৰ শেষ পৰ্যায় উপস্থাপিত হয়। এইবাৰ আহে ৰঙ্গবাজী বোলা পোনপটীয়া হাস্য-নাট্য য'ত বিষয়-বস্তু হ'ল কোনো এক সামাজিক পৰিস্থিতি। সেয়া সদাগৰৰ লগত কোনো গাৱঁলীয়া গাভৰুৰ প্ৰণয়, বা এগৰাকী তিৰোতাৰ ঘৰত তিনিটা ডকাইতৰ প্ৰৱেশ, বা তেনে ধৰণৰ আন কোনো বিষয়-বস্তু হ'ব পাৰে। বন্দনা, আধ্যাত্মিক বস্তু আৰু জাগতিক বস্তুক সামৰি লোৱা এই তিনিটা প্ৰাৰম্ভিক অংশক ভৱাইৰ গণেশ-বন্দনা আৰু আন কৌতুক-নাট্যৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি। উভয়তে ঢোল-বাদন, গায়ন আৰু কৌতুক-নাট্যই দৰ্শকক গহীন নাটকৰ বাবে প্ৰস্তুত কৰি তোলে। এই সন্দৰ্ভত আমি ছৌ ৰীতিৰ কাজি-পাজিৰ প্ৰৱেশলৈকো মনত পেলাব পাৰোঁ।

'ৱগ' হ'ল আচল নাটকখন যি পৌৰাণিক বা কিম্বদন্তীমূলক কাহিনী, ঐতিহাসিক প্ৰণয়-কাহিনী আৰু সামাজিক অন্যায়ক লৈ আৱৰ্তিত হ'ব পাৰে। এইদৰে আমি পৌৰাণিক বিষয়-বস্তুৰপৰা আৰম্ভ কৰি সন্ত তুকাৰাম, ঝান্সী কী ৰাণী, দামাজী, ছৈল বতাউ আদিকে ধৰি এক বিৰাট পৰিৱেশ্য-ভাণ্ডাৰ পাওঁহক। ইয়াৰে শেষৰ দুখন নাটক ভৱাই আৰু তমাশাৰ উমৈহতীয়া।

নাটক(ৱগ)খন উপস্থাপিত হয় গদ্য সংলাপৰ মাজেদি; সৰহ ক্ষেত্ৰতে এই সংলাপ থিতাতে সাজি লোৱা আৰু এনেদৰে সাজি লবলৈ অভিনেতাসকলৰ বিৰাট স্বাধীনতা আছে। বৰ্ণনাত্মক অংশখিনি 'সূত্ৰধাৰ' চৰ্দাৰজনে গায় আৰু সেয়েই বিভিন্ন খণ্ডক জোৰা লগোৱাৰ কাম কৰে; লাৱণীসমূহ সঙ্গীত-শিল্পীসকলে গায়।

প্ৰধান গায়কজনে প্ৰথম লাৱণীটোতে চৰিত্ৰসমূহৰ চিনাকি দিয়ে আৰু কাহিনীৰ প্ৰধান ঘটনাৱলীৰ সাৰাংশ আগবঢ়ায়। পিছপিনে থকা সঙ্গীত-শিল্পীসকলে ধ্ৰুৱাটো ধৰি যায় আৰু প্ৰায়ে চৰিত্ৰটোৰ কোনো দুৰ্বলতাক লৈ মন্তব্য কৰে। এইখিনিতে ভব্য সমাজক লৈ তীব্ৰ বক্ৰোক্তি কৰাৰ সুযোগ থাকে। অভিনেতাসকলে গদ্যৰে তেওঁলোকৰ বচন মাতে আৰু বচনৰ পিছত অহা লাৱণীটোৱে কাহিনীটোক আগবঢ়াই লৈ যায়। এই দুটাৰ মাজে মাজে নায়িকা বা অন্যান্য স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ নৃত্য থাকে। উচ্চস্বৰত জী-জী-জী আৰু কোনো বিশেষ বিষয়ত অধিক গুৰুত্ব দিবৰ বাবে হায় হায় হায় বুলি তোলা শব্দই ৱগৰ আদিৰ পৰা অন্তলৈকে ৰজনজাই থাকে। জী-জী-জী শব্দ কৰাটো পৱাড়াৰ এটা বৈশিষ্ট্য, গদ্যাংশসমূহ দক্ষিণী ৰীতিসমূহৰ বচন পৰম্পৰাৰ সমগুণবিশিষ্ট আৰু লাৱণীসমূহ 'চম্পূ' আৰু 'চূৰ্ণক'ৰ দূৰসম্পৰ্কীয় ভ্ৰাতৃসদৃশ। নাট্য-বিন্যাস আৰু নাট্য-কৌশলসমূহ আমি আন আন ৰীতিত লক্ষ্য কৰা বস্তুৰ লগত মিলি যোৱা। এক সময়-স্থিতিৰ পৰা আৰু এক সময়-স্থিতিলৈ, এক দৃশ্য-স্থানৰ পৰা আৰু এক দৃশ্য-স্থানলৈ সহজ চলাচল হয় আৰু সমগ্ৰ নাট্য-বস্তু কথিত বচন, আবৃত্তি-কৰা পদ, গীতেৰে-গোৱা কৱিতা, ঢোল-বাদন, অঙ্গ-ভঙ্গী-প্ৰদৰ্শন, নৃত্য আৰু ৰূপাৰোপিত চলনৰ সংমিশ্ৰণেৰে পৰিৱেশন কৰা হয়।

পুৰুষ অভিনেতা আৰু 'চৰ্দাৰ' বোলা সূত্ৰধাৰজনে আৰু প্ৰায়ে সঙ্গীত-শিল্পীসকলে যদিও ৰূপাৰোপিত পদক্ষেপেৰে মঞ্চত খোজ দিয়ে আৰু তেওঁলোকৰ চলনবোৰ ঢোলৰ ছন্দ-বিন্যাসৰ লগত মিলাই লয়, তথাপি তাত নৃত্যৰ ন্যূনতম উপাদানহে থাকে। নাটকত নৃত্য-চলনৰ প্ৰধান পৰিৱেশনকাৰী হ'ল স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ। তেওঁ প্ৰাৰম্ভিক অংশ আৰু আচল 'ৱগ'ত তেওঁ দিয়া ভাওৰ অঙ্গ হিচাপে এই নৃত্য অনুষ্ঠিত কৰে। তেওঁৰ ভঙ্গীটো হৈছে পোন, আৰু বলিষ্ঠ-দেহী মহাৰ আৰু

কোলহটী তিৰোতাসকল তমাশা দলসমূহৰ কৰ্মঠ নৰ্তকী হিচাপে সফল হয়। এই নৃত্যসমূহৰ তালৰ বোল ভালেখিনি। কথক নৃত্য-শিল্পীৰ দৰে চেপেটাকৈ মাটিত ভৰি মাৰি শব্দ কৰাৰ ঠাইত এওঁলোকে আঙুলি আৰু গেৰোৱাৰ চলনত জোৰ দিয়ে। ছন্দৰ বিচিত্ৰ ধৰণৰ আৰ্হি আছে আৰু উত্তৰ ভাৰতৰ ভৱাই আৰু 'নাতুচ' শিল্পীসকলৰ দৰে এওঁলোকে মূল তালৰ আৱৰ্তৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি নানান বিন্যাস আৰু সংযুক্তিৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। কেতিয়াবা গেৰোৱাৰ তীক্ষ্ণ স্পৰ্শেৰে যতি বা 'সম'ক প্ৰকট কৰি দেখুওৱা হয়। যদিও পদ-কৰ্ম মনত ছাপ পেলাব পৰা বিধৰ আৰু ইয়াতো ভৱাইৰ নিচিনাকৈ 'বোল' আৰু আৰ্যাৰ পদ্ধতি আছে, পাক বা চক্ৰাকাৰ চলন ইয়াত কম। সৰু সৰু পদ-চালনা আৰু পদ-স্পৰ্শত বৃত্তক ভাঙি পেলোৱা হয়। অন্যান্য নৃত্য-ৰীতিৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো ছন্দোময় অংশবোৰ চূড়ান্ত খণ্ডৰ তিহাইত শেষ হয়। ভৱাই, নাতুচ, সূক্ষ্ম কাৰুকাৰ্যপূৰ্ণ কথক আৰু আনকি ৰাসলীলাৰো কোনো কোনো অংশৰ নাচৰ লগত ইয়াৰ অস্পষ্ট পাৰিবাৰিক সাদৃশ্য আছে কিন্তু প্ৰতিটোকে সুকীয়াকৈ চিনি উলিয়াব পাৰি। পোন ভঙ্গী, জুনুকাৰ ব্যৱহাৰ, শৰীৰৰ অন্যান্য অংশ এৰি ছন্দোময় পদকৰ্মৰ ওপৰত গুৰুত্ব —এই সকলোখিনি এই নাচবোৰৰ উমৈহতীয়া বৈশিষ্ট্য, কিন্তু নিতম্বৰ ব্যৱহাৰ, বাহুৰ চলনৰ এক ধৰা-বন্ধা আৰ্হিৰ উপস্থিতি বা অনুপস্থিতি আৰু কথা-ধ্বনি-অভিব্যক্তিৰ ভিতৰৰ সম্পৰ্কৰ পৰিসৰ আৰু মাত্ৰাই প্ৰতিটো ৰীতিক স্বতন্ত্ৰ কৰি তোলে আৰু অনন্য সত্তা প্ৰদান কৰে।

নৃত্য-দৃশ্যৰ বাহিৰেও তমাশাত চলনৰ প্ৰৱেশ ঘটে নাতুচনী (অভিনেত্ৰী), সোংগাড্যা আৰু আন আন চৰিত্ৰই অনুষ্ঠিত কৰা দৈহিক কৌশলৰ সৈতে। এই দিশত তমাশা হ'ল ভৱাইৰ অতি ঘনিষ্ঠ অনুসৰণকাৰী। এই দৈহিক কৌশলসমূহৰ কিছুমানৰ মহাৰাষ্ট্ৰত প্ৰচলিত ভালেমান চক্ৰ লোক-নৃত্যৰ দেহ-কৌশল-ভিত্তিক চলনৰ লগত নিবিড় আত্মীয়তা আছে।

তমাশাৰ সাঙ্গীতিক ৰচনাসমূহত 'ৰাগ' পদ্ধতি আৰু লোকায়ত আৰু থলুৱা সুৰৰ সমৱৰ্তী প্ৰয়োগৰ বিশিষ্ট প্ৰপঞ্চটো পৰিস্ফুট হয়। হিন্দুস্থানী ৰাগৰ ভিতৰত য়মন, ভৈৰৱী, পিলু সঘনে ব্যৱহৃত হয়; আন আন ভালেমান ৰাগো আছে। প্ৰাৰম্ভিক কৰ্ম-কাণ্ড, ব্যঙ্গ, বক্ৰোক্তি, নৃত্য আৰু সঙ্গীতৰ এই সমৃদ্ধ সম্ভাৰৰ অন্ত পৰে এনে এটা বস্তুত যি 'আৰতি'ৰ সমধৰ্মী। যি কি নহওক, ইয়াৰ সামৰণি সদায় ঘটে এই ধৰণৰ এক নৈতিক সুৰত যে শুভৰ জয় হয়, অশুভৰ নাশ হয়, সত্য হ'ল বিজয়ী আৰু অসত্য আত্মবিনাশকাৰী।

গম্মত, ফড় আদি বিভিন্ন নামেৰে জনাজাত (এই প্ৰতিটো নাম বিশেষ একো শ্ৰেণীৰ উপস্থাপন বা গায়ন-শৈলীৰ পৰা অহা) তমাশাৰ ভাৱৰীয়াসকলৰ সাজ-পাৰ অইন ৰীতিৰ নিচিনাকৈ কাল-নিৰ্দিষ্ট সাজ-পাৰ নহয়। সৰহক্ষেত্ৰতে এইবোৰ হ'ল মহাৰাষ্ট্ৰ সমাজৰ বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ দৈনন্দিন সাজ-পাৰ। সঙ্গীত-শিল্পীসকলে আৰু আন বহুতো চৰিত্ৰই তলত ধুতী আৰু ওপৰত কুৰ্তা বা দীঘল জামা আৰু কঁকালত পৰা চুটি কোট পিন্ধে। কঁকালত মেৰিয়াই লোৱা 'শেলা' নামৰ টঙালি এখন সাধাৰণতে থাকে আৰু পাগুৰী বা ফেটা হ'ল অপৰিহাৰ্য। ভালেমান বিচিত্ৰ ধৰণৰ ফেটা আছে আৰু প্ৰায়ে ফেটা আৰু ধুতীৰ ধৰণে চৰিত্ৰৰ সামাজিক মৰ্য্যাদাৰ ইঙ্গিত দিয়ে। স্ত্ৰী-চৰিত্ৰত অভিনয় কৰা সকলেও মহাৰাষ্ট্ৰ কায়দাত আঠ বা ন গজ দীঘল শাড়ী পিন্ধি লৈ সকলোবোৰ ভাও কৰে। অঙ্গ-সজ্জা সাধাৰণ ধৰণৰ আৰু কোনো মুখা বা ৰূপাৰোপিত ৰেখাঙ্কনৰ প্ৰথা নাই।

এইদৰে, ইয়াৰ তল খাপৰ আৰম্ভণি, ইয়াৰ সামাজিক মৰ্য্যাদা, আৰু সামাজিক নাটক আৰু জাগতিক বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত ইয়াৰ সুস্পষ্ট গুৰুত্বদান সত্ত্বেও তমাশাই সংস্কৃত নাটক আৰু তাৰ গজালিৰ পৰা ওলোৱা উপৰূপক আৰু সঙ্গীতকৰ বিভিন্ন সমল সামৰি লয়। ইয়াত অতি প্ৰাথমিক ধৰণৰ হ'লেও কৰ্ম-কাণ্ডমূলক পাতনি আছে, 'সূত্ৰধাৰ বা চৰ্দাৰৰ চৰিত্ৰ আছে, 'বিদূষক' বা সোংগাড্যা

আছে, 'নটী' বা নাতুচনী আছে, অগা-পিছাকৈ অহা গদ্যাংশ আৰু পদ্যাংশ আছে। আৰু সঙ্গীত আৰু নৃত্যৰ সহমিশ্ৰণ আছে। পিছে অনুষ্ঠানটোৰ সামগ্ৰিক সুৰটো ধৰা দিয়ে তাৰ বিষয়-বস্তু আৰু ভাষাত, যি দুটা দেখদেখকৈ দেশী : 'মাৰ্গী' আৰু নাট্যধৰ্মীৰ সংযত অনুশাসনৰ বিপৰীত দৃশ্যসম্ভাৰখিনি উপস্থাপিত হয় এক লোকধৰ্মী শৈলীত। মঞ্চ-সামগ্ৰী আৰু দৃশ্য-সজ্জাৰ অনুপস্থিতি আৰু ইঙ্গিতপূৰ্ণ অভিব্যক্তিৰ ব্যৱহাৰ পিছে লোকধৰ্মীতকৈ নাট্যধৰ্মীৰ এলেকাতহে পৰে। এই আটাইবোৰৰ পৰা স্পষ্ট সিদ্ধান্তলৈ আহিব পাৰি যে 'মাৰ্গী' আৰু 'দেশী'ৰ দুই ধাৰাক আৰু পৰিৱেশনৰ নাট্যধৰ্মী আৰু লোকধৰ্মী দুই শৈলীক পৰিপূৰকতাৰ গাঁথনিত হে অধ্যয়ন কৰিব পাৰি, পৰস্পৰ অপ্ৰৱেশ্যতাৰ গাঁথনিত নহয়। কোনো নিৰ্দিষ্ট উপাদানৰ যোগ বা বিয়োগে ৰীতিটোক কলাগত বিচাৰত উন্নত বা অৱনমিত কৰিব পাৰে। কিন্তু অন্তঃস্থ সাৰবস্তু আৰু মৌলিক বিন্যাস উমৈহতীয়া। সকলোবোৰ প্ৰকাৰভেদো ভাৰতীয় নাট্যৰ বিশাল সৰ্বজনীন নদীৰেই বস্তু, যিখন নদী বিভিন্ন উপনদীত বিভক্ত হৈ যাব পাৰে।

তমাশাৰ পৰম্পৰাৰ ধাৰাবাহিকতাৰ পৰা স্বতন্ত্ৰভাৱে ১৮৪৩ চনত আধুনিক মাৰাঠী নাট্যৰ উদ্ভৱৰ বাবে কৃতিত্ব দিয়া হয় বিষ্ণু ভাৱেক আৰু তেওঁৰ প্ৰতিভাৱান উত্তৰসূৰী অণ্ণা চাহেব কিৰলোস্কৰক। এই পথপ্ৰদৰ্শকসকলৰ সঙ্গীতক অঙ্গীভূত কৰি লোৱা নাটকবিলাকৰ কলাগত বৈশিষ্ট্য আৰু তমাশাৰ বিন্যাসৰ সূক্ষ্ম পৰ্যবেক্ষনৰ পৰা ওলাই পৰিব যে যদিও দেখাত গুণগত পৰিৱৰ্তন হৈছিল। এই ক্ষেত্ৰত অতীতৰ লগত সম্পূৰ্ণ বিচ্ছেদ ঘটি এটা সম্পূৰ্ণৰূপে নতুন ৰীতিৰ উদ্ভৱ হোৱাতকৈ উচ্চাদৰ্শৰ মাত্ৰাৰহে পৰিৱৰ্তন ঘটিছিল। এই নাটকবিলাকত 'সূত্ৰধাৰ', 'বিদূষক', গণপতি-বন্দনা ইত্যাদি আৰু মঞ্চৰ ক্ষেত্ৰীয় বিভাজনৰ প্ৰথাবোৰ চলাই থকা হৈছিল। এইবিলাকে নাট্যমঞ্চক এটা নতুন দিশ দিলে সকলো ভাওৰ গীতৰ বাবে শাস্ত্ৰীয় 'ৰাগ' গ্ৰহণ কৰি আৰু লগতে শকুন্তলম্, মৃচ্ছকটিকম্ আদি সংস্কৃত নাটকৰ বিষয়-বস্তু গ্ৰহণ কৰি। চমু কথাত, আধেয়ই এইবোৰৰ পৰিৱেশনৰ চৰিত্ৰ নিৰ্ণয় কৰিছিল আৰু তমাশাৰ দৰে এটা লোকায়ত ৰীতিৰ প্ৰথাসমূহক সূক্ষ্ম ৰূপ দিয়াত নাট্যমঞ্চত এটা নতুন আয়তন সংযোজিত হৈছিল। তথাপি এইবোৰ বিপৰীত মেৰুৰ বস্তু নাছিল আৰু সমগ্ৰ উনবিংশ শতিকা জুৰি একে বৃত্তৰ বৃত্তাংশৰূপে সমৱৰ্তীভাৱে বিৰাজ কৰি আছিল : এই নতুন ঘটনা-প্ৰৱাহসমূহ সেইবাবেই ৰৈখিক সময়ৰ অগ্ৰগতি স্বৰূপে পূৰ্বৰ ধাৰাসমূহক নিশ্চিহ্ন কৰি দিয়া এটা বিদ্ৰোহৰ গতি-বিধি নাছিল।

উনবিংশ শতিকাৰ উত্তৰাৰ্ধৰ নাট্য-শিল্পী এজনে এই প্ৰথাসমূহক অৱচেতন ভাবেই মানি লৈছিল। সচেতন স্তৰত তেওঁৰ প্ৰচেষ্টা আছিল এটা প্ৰাচীনতৰ পৰম্পৰাক পুনৰুজ্জীৱিত কৰিবলৈ বা তেওঁ ক্ষয়িষ্ণু বুলি ধৰি লোৱা পৰম্পৰা এটাক পুনৰ যৌৱন দান কৰিবলৈ। যোৱা দুই বা তিনি দশক ধৰি আজি এটা সাদৃশ্যপূৰ্ণ কিন্তু কিছু ভিন্ন প্ৰপঞ্চ দেখা গৈছে। সাম্প্ৰতিক নাট্যকাৰ আত্মসচেতন নিৰ্বাচনেৰে এই ৰীতিটোক গ্ৰহণ কৰিছে কিয়নো উনবিংশ শতিকাৰ 'সঙ্গীত নাটক' নাইবা একে যুগৰ বিদ্যায়তনিক পাশ্চাত্য আৰ্হিৰ, বিশেষকৈ ইংৰাজী নাটকে তেওঁৰ চিন্তা আৰু আকাঙ্ক্ষাক ধৰি ৰাখিব পৰা নাই। সম্ভৱতঃ পশ্চিমৰ নাট্যকাৰসকলৰ দ্বাৰা হোৱা এচিয়াৰ পৰম্পৰাগত নাট্য-ৰীতিৰ প্ৰয়োগেও তেওঁৰ মনস্তাত্ত্বিক গঠনত প্ৰভাৱ পেলাইছে। কিন্তু এই আটাইবোৰ কাৰকৰ (মৌখিক, জনজাতীয় আৰু লোকায়ত পৰম্পৰাৰ প্ৰতি হোৱা শিক্ষিত ভাৰতীয়ৰ নতুন আগ্ৰহকে ধৰি) পৰিণতি হ'ল আধুনিক মাৰাঠী আৰু অন্যান্য ভাষাৰ নাট্য-মঞ্চত তমাশাৰ উপচি-পৰা জনপ্ৰিয়তা। ৱেঙ্কটেশ মদগুলকাৰ আৰু পি.এল্. দেশপাণ্ডেই ইয়াক অতি শক্তিশালীভাৱে ব্যৱহাৰ কৰিছে। বিজয় মেহতাই ব্ৰেখটৰ "ককেচিয়ান চক্ চাৰ্কল"ৰ এটি মাৰাঠী ৰূপ উপস্থাপন কৰিছে। আহমেদাবাদ, দিল্লী আদিত

অন্যান্য কিছুমানেও এই ৰীতিটো লৈ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলাই আছে। এইদৰে চক্ৰগতি কালৰ ছন্দ অব্যাহত আছে আৰু এনেকুৱা প্ৰতিটো আন্দোলন ভাৰতীয় নাট্য-কলাৰ মালাধাৰৰ একোটাহঁত মণি— এইবোৰৰ এক নিজস্ব নমনীয়তা আৰু সহন-ক্ষমতা আছে, য'ত চলমানতা আৰু বিভিন্ন স্তৰৰ আন্তঃ প্ৰৱেশ্যতা, আৰু কোনো নিৰ্দিষ্ট স্তৰত কোনো ধাৰাৰ আঞ্চলিক সত্তা বা ব্যক্তিত্ব বিনষ্ট নকৰাকৈয়ে বিভিন্ন অঞ্চলৰ আন্তঃক্ৰিয়া সদায় সম্ভৱ।

উপসংহাৰ

আমি আমাৰ যাত্ৰা আৰম্ভ কৰিছিলোঁ কেৰলত কুটিয়ট্টমৰ বিৱৰণেৰে। এই ৰীতিটোৱে সংস্কৃত নাটকৰ এটা যুগৰ অৱসান আৰু আঞ্চলিক ভাষাত নাট্যৰ আৰম্ভণি, উভয়ৰে প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। আমি কৰ্ণাটক, অন্ধ্ৰ আৰু তামিলনাডুৰ মাজেৰে ভ্ৰমণ কৰিলোঁ আৰু দেখিলোঁ কি দৰে যক্ষগান আৰু ভাগৱতমেলা হৈছে সংস্কৃত মঞ্চৰ কিছুমান দিশৰ অনুবৃত্তি আৰু বিশেষ একোটা অঞ্চলত হোৱা থলুৱা নতুন নাট্য-আন্দোলনৰ উদ্ভৱৰ প্ৰকৃত সংমিশ্ৰণ। আমি এই ৰীতিবোৰৰ ভিতৰত থকা চলাচলৰ পথ আৰু আন্তঃক্ৰিয়াৰ প্ৰণালীৰ ওপৰতো বিশেষ মনোযোগ দিছিলোঁ। আমি পূৰ্বলৈ যাত্ৰা কৰি ছৌ ৰীতিৰ এক বৃহৎ গোষ্ঠীৰ সাক্ষাৎ পাওঁ, যি ৰীতিবোৰৰ সময় সঠিকভাৱে নিৰ্ণেয় নহলেও যিবোৰ এক আকৰ্ষণীয় নাট্য-ধাৰাৰ নিদৰ্শন। ইয়াৰ প্ৰতিটোৱেই স্বকীয় আৰু অনন্য কিন্তু প্ৰতিটো আকৌ আন কেইটাৰ লগত সাঙোৰ খোৱা, কিছু কিছু অধিক্ৰমণ আৰু ভালেমান স্বতন্ত্ৰ গুণেৰে সৈতে। আমি আকৌ এবাৰ পূবৰ পৰা যাত্ৰা আৰম্ভ কৰিলোঁ আৰু ভাৰতৰ সকলো অংশত হোৱা বৈষ্ণৱবাদৰ উত্থানৰ লগত সম্পৰ্ক থকা অসমৰ অঙ্কীয়া নাট বা ভাওনাৰ ক্ৰম-বিকাশত এটা ভুমুকি মাৰিলোঁ। ভিতৰমুৱা হৈ আমি ৰামলীলা আৰু ৰাসলীলা ৰীতিসমূহৰ ৰাম আৰু কৃষ্ণৰ বিষয়-বস্তুৰ বহুমুখী কলাগত অভিব্যক্তিৰ পিনে চকু দিলোঁ। শোভাযাত্ৰা নাটকৰ পৰা বাটৰ নাটলৈ গতি কৰা এটা সমান্তৰাল প্ৰৱাহ দৃষ্ট হৈছিল উড়িষ্যা, বঙ্গ আৰু মণিপুৰৰ যাত্ৰাত (শেষৰটো অৱশ্যে আলোচনা কৰিব পৰা নগ'ল); আৰু অৱশেষত আমি আমাৰ যাত্ৰা সমাপ্ত কৰিলোঁ মধ্য আৰু পশ্চিম খণ্ডত, য'ত পৌৰাণিক বিষয়-বস্তু আৰু মহাকাব্যীয় নাট্যই জাগতিক বেশ লৈছে— সঙ্গীত, স্বাংগ, খ্যাল, নৌটঙ্কী, ভৱাই আৰু এইবোৰৰ ভিতৰত নৱীনতম তমাশাৰ ৰীতিত। ভাৰতীয় উপমহাদেশৰ এই পৰিক্ৰমা যিদৰে স্থানগত আছিল সেইদৰে আছিল কালগতও, কাৰণ আলোচিত ৰীতিসমূহে কালৰ বিভিন্ন মুহূৰ্তৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে, মোটামুটিকৈ এহেজাৰ খ্ৰীষ্টাব্দৰ পৰা উনবিংশ শতিকাৰ আগভাগলৈকে সামৰা কালছোৱাৰ ভিতৰত। সমসাময়িক উদ্বৰ্তন, নৱীকৰণ আৰু পুনৰ-যৌৱন-দান আৰু মাজে মাজে ৰূপান্তৰৰ পিনে আৰু উপস্থিত স্থান আৰু কালত এই কুৰি শতিকাতো সেইবোৰৰ জীৱনী-শক্তিৰ পিনে আঙুলিয়াই দিয়া

হৈছিল। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ উত্তৰ ভাৰতৰ দুটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ৰীতি—হিমাচল প্ৰদেশৰ কৰিয়াল আৰু কাশ্মীৰৰ ভাণ্ড-জশন অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পৰা নগ'ল।

এই ধাৰাবাহিক বৰ্ণনাত জোৰ দিয়া হৈছিল আঞ্চলিক ভাষাবোৰৰ বিকাশৰ লগত থকা এই ৰীতিবোৰৰ সম্পৰ্কৰ প্ৰতিষ্ঠিত কৰি দেখুওৱাৰ ওপৰত আৰু এই কথাটোৰ প্ৰতি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰাৰ ওপৰত যে যদিও ওপৰে ওপৰে দেখাত সংস্কৃত নাট্য আঁতৰি গৈ তাৰ ঠাইত বহুসংখ্যক ভাষা, কলাগত ধাৰা আৰু বিভ্ৰান্তিকৰ বৈচিত্ৰ্যৰ ৰীতি আৰু কৌশল আহিছিল, তথাপি এই নাট্য-ৰীতিবোৰৰ ভিতৰত এনে এক অন্তৰ্নিহিত ঐক্য আছিল আৰু আজিও আছে যিটো এইবোৰৰ আধেয়, ৰূপ আৰু কৌশলৰ বিভিন্ন উপাদানবোৰ সূক্ষ্মভাৱে বিচাৰ কৰিলে চকুত পৰে। আশা কৰা হৈছে যে এই বহুমুখী পৰম্পৰাসমূহৰ ইতিহাস, সামাজিক পটভূমি আৰু কলাগত প্ৰথাসমূহৰ পৰা এইটো চাঁগে পৰিষ্কাৰ হৈছে। সঁচাকৈয়ে এইবোৰ হৈছে একেজনা দেৱতাৰেই বহুসংখ্যক বাহু ঃ সেই দেৱতা নটৰাজ বা দুৰ্গা, যি এটা স্তৰত শাশ্বত, মূৰ্তিশূন্য আৰু ৰূপৰ অতীত আৰু আনটো স্তৰত সদাপৰিৱৰ্তনশীল, সদা-নৱৰূপধাৰী আৰু বিশিষ্টভাৱে মূৰ্তিমন্ত। এই দুটা কথা যিটো বিন্যাসৰ ভিতৰত অৱস্থিত সি হ'ল পৰিপূৰকতা আৰু স্তৰীয় সহাৱস্থানৰ বিন্যাস; সি এনেকুৱা নহয় য'ত সদাচলমান উত্তেজনা বা সংঘাত আছে, আৰু য'ত আনুক্ৰমিক, ৰৈখিক সময়ৰ হিচাপত এটা ৰীতিৰ দ্বাৰা আনটোৰ নিশ্চিহ্নকৰণ ঘটে।

আকৌ, এই কথাটোৰো পুনৰাবৃত্তি কৰাৰ প্ৰয়োজন হ'ব পাৰে যে যিবিলাক কলাক জনজাতীয় আৰু গ্ৰামীণ ভাৰতৰ বুলি চিহ্নিত কৰিব পাৰি (আৰু যিবিলাক হ'ল সম্পূৰ্ণৰূপে অংশ-গ্ৰহণমূলক ক্ৰিয়া), আৰু আনহাতে যিবিলাকত উচ্চ ব্যক্তিগত দক্ষতাৰ প্ৰয়োজন আৰু যিবিলাক প্ৰকাশিত হয় "শাস্ত্ৰীয়" বুলি অভিহিত হিন্দুস্থানী, আৰু কৰ্ণাটক সঙ্গীতৰ বিচিত্ৰ পৰম্পৰা আৰু পাঁচ-ছবিধমান নৃত্য-শৈলীৰ মাজেৰে— আমি আলোচনা কৰা আটাইবোৰ ৰীতিয়েই এই দুবিধৰ মাজৰ এটা মধ্যৱৰ্তী স্তৰৰ আভাস দিয়ে। পিছৰ বিধৰ বাবে এক সুকীয়া শ্ৰেণীৰ জ্ঞান-প্ৰাপ্ত দৰ্শকৰ আৱশ্যক। আমি উপক্ৰমণিকাত প্ৰথম থূলক 'ভ্ৰাম্যমান নাট্য' আখ্যা দিছিলোঁ আৰু সঁচাকৈয়ে আক্ষৰিক অৰ্থতেই হওক বা আলঙ্কাৰিক অৰ্থতেই হওক (সম্ভৱতঃ কুটিয়ট্টমক বাদ দি) এই ৰীতিবোৰ হৈছে সমাজতাত্ত্বিক আৰু কলাগত বিচাৰত উৰ্ধ্বমুখী আৰু নিম্নমুখী চলমানতাৰ বাহন আৰু ৰাজনৈতিক আৰু শাসকীয় গোট নাইবা ভৌগোলিক সীমা আৰু সামাজিক স্তৰ-বিন্যাস অতিক্ৰম কৰা আন্তঃক্ষেত্ৰীয় যোগাযোগৰ বাহন।

এতিয়া আমাৰ কাৰণে অকল বাকী থাকিল যিমান দূৰ সম্ভৱ এই ৰীতিবোৰৰ বিষয়ে আমাৰ গাইগুটীয়া বৰ্ণনাবিলাক ঐতিহাসিক ঘটনা-প্ৰৱাহৰ কাল-ক্ৰম অনুসৰি স্থান-নিৰ্ধাৰণ কৰা আৰু ইতিহাসৰ পুনৰাবৃত্তি কৰি মূল ভিত্তিটোৰ পুনৰ্নিৰ্মাণ কৰা। প্ৰথম দৃষ্টিত এই মূল ভিত্তিটো ধৰা নপৰিলেও ই নাট্য-ৰীতিসমূহৰ ঔপচাৰিক বিন্যাসটোক নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। আশা কৰা গৈছে যে এনে কৰোঁতে সংযোগৰ বিভিন্ন বিন্দু সমূহ আৰু স্বতন্ত্ৰ বিকাশৰ গতিসমূহ পৰিষ্কাৰ হৈ ধৰা পৰিব। আন্তঃসম্পৰ্ক আৰু আন্তঃ-নিৰ্ভৰশীলতাৰ বিন্যাসৰ কথা আৰু মূল জগৎ-বীক্ষাৰ কথা আমি আগতে কৈছোঁৱেই।

সংস্কৃত নাটকৰ ইতিহাস সুবিদিত। পণ্ডিতসকলে ইয়াৰ বিষয়ে বিশদভাৱে মন্তব্য দিছে। সৌভাগ্যবশতঃ এই নাট্য-পৰম্পৰাটো অকল সাহিত্য-গত বুলি কৰা ধাৰণাটো (ঊনবিংশ আৰু বিংশ শতিকাৰ কিছুমান বিদেশী আৰু ভাৰতীয় পণ্ডিতে এই ধাৰণা পোষণ কৰে) যে ভুল তাক লৈ আৰু আলোচনা কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই। তাৰ পৰিৱৰ্তে এতিয়া এই কথাত ঐক্যমত আহিছে যে সংস্কৃত নাটক এটা উচ্চ-বিকশিত নাট্য-পৰম্পৰাৰ অংশ-বিশেষহে আছিল। এই নাট্য-পৰম্পৰা এনে কিছুমান নীতি আৰু বিধিৰ দ্বাৰা চালিত হৈছিল যিবোৰৰ গ্ৰীক নাটকৰ ৰীতিৰ লগত আৰু ঊনবিংশ

শতিকালৈকে বিস্তৃত বিদ্যায়তনিক ইউৰোপীয় নাটকৰ ৰীতিৰ লগত অতি সামান্যহে সম্পর্ক আছিল, বা একেবাৰে নাছিলেই। এই পৰম্পৰাৰ সাৰ-বস্তু আছিল এইখিনিতেই যে ই তেনে এক জগৎ-বীক্ষাক উদ্দেশ্যপূর্ণ ভাবে অস্বীকাৰ কৰিছিল য'ত নাট্য-ক্রিয়াৰ বাবে গাইগুটীয়া চৰিত্ৰৰ 'অভ্যন্তৰীণ সংঘাত' অত্যাৱশ্যক। তাৰ সলনি ইয়াত জীৱনক আদি-ৰূপাত্মক বর্গত বিভক্ত কৰি লোৱা হৈছিল ঃ তাত শুভ আৰু অশুভ শক্তিৰ বিৰোধ নিঃসন্দেহে ঘটিছিল কিন্তু সেই শক্তিবোৰৰ বিৰোধ কেতিয়াও তেনে কোনো ব্যক্তিৰ ভিতৰেদি প্ৰকাশ নাপাইছিল যি হেমলেটৰ দৰে "হ'ব লাগে নে নালাগে"ৰ মাজত, বা অয়ডিপাউচৰ ক্ষেত্ৰত হোৱাৰ দৰে "নৈতিক শুভ আৰু ব্যক্তিগত সুখ"ৰ মাজত, নাইবা খ্রীষ্টীয় নাটকৰ আত্মিক জীৱন আৰু দেহ-সর্বস্ব জীৱনৰ মাজত দোদুল্যমান। মানৱ চৰিত্ৰসমূহ আছিল আদিৰূপ বা প্ৰতীক আৰু প্ৰতিজন তেওঁৰ "স্বধর্ম" অনুসৰি এনে পথত চলাচল কৰিছিল যি পথেৰে আগ বঢ়াটোৱেই আছিল তেওঁৰ নিয়তি। তাকে কৰোঁতে তেওঁ ক্ৰম অনুসাৰে প্ৰেম কৰিছিল, ঘৃণা কৰিছিল, যুদ্ধ কৰিছিল, হাঁহিছিল, বিৰক্ত হৈছিল, ক্ৰুদ্ধ হৈছিল আৰু সদয় হৈছিল, আৰু শেহান্তৰত তেওঁ মানসিক উদ্বেগহীনতা আৰু শান্তিত উপনীত হৈছিল। বিদ্যায়তনিক বিচাৰ অনুসৰি বিভিন্ন পৰ্যায়ত— ৰামধেনুৰ বিভিন্ন ৰঙৰ ৰূপত, য'ত প্ৰতিটো ৰঙেই একেটা ঔজ্জ্বল্যৰ অংশ— জীৱনৰ বিমূৰ্তীকৰণৰ পৰাই 'ৰস' তত্ত্বৰ উদ্ভৱ হৈছিল। এই তত্ত্ব যদিও ভাৰতীয় কলা-পৰম্পৰাৰ ক্ষেত্ৰত সর্বজনীনভাৱে প্ৰযোজ্য তথাপি ই 'নাট্য'ৰ সন্দৰ্ভত বিশেষভাৱে বিকশিত হৈছিল।

নাট্যৰ ৰীতি আৰু আধেয়ই এই মৌলিক জগৎ-বীক্ষাক সামৰি লোৱাকৈ বিকাশ লাভ কৰিছিল। ই গ্ৰীক নাট্যৰ সচৰাচৰ ৰীতি আৰু চলনতকৈ সাৰগতভাৱে পৃথক ঃ গ্ৰীক নাট্যত আছিল এটা অনুচ্চ আৰম্ভণি, তাৰ পিছত এটা উচ্চ শীৰ্ষবিন্দু আৰু অন্তিম ৰহস্য-নিৰসন। ভাৰতত পিছে এই 'নাট্য'-গতি আগবাঢ়িছিল আনুভূমিক ৰেখাত বা চক্ৰাকাৰ পথত, সংযোগ আৰু গ্ৰন্থিৰে সংলগ্ন হৈ। সংস্কৃত নাট্যৰ এই অতি গুৰুত্বপূর্ণ বিন্যাসগত বৈশিষ্ট্যৰ ব্যাখ্যা দিবৰ কাৰণে তত্ত্বৱিদসকলে 'সন্ধি'ৰ (আক্ষৰিক অৰ্থত সংলগ্ন কৰা) অৱধাৰণাটোৰ ৰূপ দিছিল। নাট্য-কাহিনীয়ে কোনো মন্দিৰৰ স্থাপত্য পৰিকল্পনাৰ লেখীয়াকৈ আগবাঢ়ি গৈছিল ঃ তাত আছিল এখন 'মুখ' (আৰম্ভণি), এখন 'প্ৰতিমুখ' (মন্দিৰৰ 'অর্ধমণ্ডপ'ৰ সমতুল্য—অৰ্থাৎ প্ৰসাৰণ), এটা 'গৰ্ভ' (আক্ষৰিক অৰ্থত কুক্ষি, মন্দিৰৰ গৰ্ভগৃহৰ তুল্য), এটা বিমৰ্ষ (বিৰতি, নীৰৱতা), আৰু শেষত 'নিৰ্ব্বাহন' বোলা পৰিসমাপ্তি। নাট্য-কাহিনী ভিতৰতে ক্ৰিয়াশীলতাৰ দ্বৈত বা বহুসংখ্যক স্তৰ বা একাধিক এককেন্দ্ৰিক বৃত্ত থকাটো সম্ভৱ আছিল। ইয়াৰ এটাই আনটোক পৰিপূৰণ বা অধিক শক্তি দান কৰিছিল। কিন্তু ছেদন নকৰিছিল। অনু-কাহিনীবোৰ আছিল মন্দিৰ-ক্ষেত্ৰৰ ভিতৰত থকা অপ্ৰধান আনুষঙ্গিক থান সমূহৰ দৰে।

ইয়াৰ লগে লগে আছিল সংস্কৃত ভাষাৰ বহুমুখী অৰ্থ প্ৰকাশৰ প্ৰচণ্ড শক্তি আৰু একেটা শব্দৰ দ্বাৰাই বিভিন্ন স্তৰত সংযোগ স্থাপন কৰাৰ ইয়াৰ ক্ষমতা। ই আছিল এক অন্তৰ্নিহিত ভাষিক গুণ যিটো কোনো বিশেষ কবি বা লেখকৰ প্ৰতিভাৰ মাজেৰে লব্ধ বা প্ৰদত্ত নহয়। সন্দেহ নাই, দ্বৈত অৰ্থ আৰু কৌতুকপূর্ণ দ্ব্যৰ্থব্যঞ্জক শব্দৰ প্ৰয়োগ সকলো ভাষাতে প্ৰচলিত, আৰু সৃষ্টিশীল লেখক সকলে পৃথিৱীৰ সকলোতে ইয়াক সফলতাৰে আৰু ভাৱোদ্দীপক ভাৱে প্ৰয়োগ কৰিছে। কিন্তু সংস্কৃত ভাষাত বহুমুখী অৰ্থপ্ৰদানৰ এক অপৰিসীম ক্ষমতা আছিল যিটোক ই নাট্য আৰু কাব্যৰ মৌলিক কৌশল হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। 'ব্যঞ্জনা' আৰু 'অলঙ্কাৰ'ৰ তত্ত্বসমূহ ইয়াৰেই স্বাভাৱিক অনুসিদ্ধান্ত।

যিবিলাক কাৰকে বিচিত্ৰ অথচ আন্তঃসম্পৃক্ত কলাগত অভিব্যক্তিৰ লগত [illegible] এক বিশদ ঔপচাৰিক কলা-কৌশলৰ জন্ম দিছিল তাৰ ভিতৰত আছিল উল্লিখিত জগৎ-বীক্ষা, বিন্যাসগত গাঁথনি আৰু ভাষাটোৰ সেই বিশেষ কালিকা। নাট্যৰ সন্দৰ্ভত ই 'মাৰ্গী' (আক্ষৰিক অৰ্থত পথ-সম্পৰ্কিত)

আৰু 'দেশী' (থলুৱা বা আঞ্চলিক); 'নাট্যধৰ্মী' (মঞ্চৰ ধৰণ) আৰু 'লোকধৰ্মী' (ৰাইজৰ ধৰণ)ঃ চাৰি প্ৰকাৰৰ অভিনয় (অভিব্যক্তিৰ উপস্থাপন বা বাহন), যেনে, 'বাচিক' (কথা বা শব্দৰ মাজেৰে), 'আঙ্গিক' (দেহ আৰু অঙ্গ-ভঙ্গীৰে), 'আহাৰ্য' (দৃশ্য-সজ্জা, সাজ-পাৰ, অঙ্গ-ৰচনা) আৰু 'সাত্ত্বিক' (অস্বেচ্ছামূলক বা মানসিক অৱস্থাৰ বস্তু)—এই মৌলিক নীতিসমূহক লৈ আৱৰ্তিত হৈছিল। ইয়াৰ সমান্তৰালভাৱে আছিল 'বৃত্তি'(শৈলী)সমূহৰ অৱধাৰণা ঃ 'ভাৰতী' (কথা প্ৰধান), 'কৈশেকী' (লাৱণ্যময়), 'অৰভটি', (আড়ম্বৰপূৰ্ণ, ভাৱোচ্ছ্বাসপূৰ্ণ) আৰু 'সাত্বতি', যিবোৰৰ পৰিপ্ৰকাৰৰ অভিনয়ৰ লগত ঘনিষ্ঠ সংযোগ আছে; আৰু আছিল 'প্ৰবৃত্তি'(আঞ্চলিক ভেদ)সমূহৰ ধাৰণা ঃ যেনে, 'অৰ্ধমাগধী' (পূব খণ্ডৰ) আৰু 'দাক্ষিণাত্যা' (দক্ষিণ খণ্ডৰ) আৰু শেষত আছিল 'কক্ষবিভাগ' নামৰ মঞ্চৰ ক্ষেত্ৰ-বিভাজন।

সংস্কৃত নাটকৰ স্ৰষ্টাসকলে অষ্টম বা নৱম শতিকালৈকে এই নীতিবিলাক কঠোৰতাৰে অনুসৰণ কৰিছিল, আৰু প্ৰতি ক্ষেত্ৰতে বিভিন্ন উপাদানবিলাকৰ সমন্বিত ভাৰসাম্য ৰক্ষা কৰাত সমৰ্থ হৈছিল। ভিন্ ভিন্ মাধ্যম আৰু নানান শৈলীৰ অতি দক্ষতাৰে সংমিশ্ৰণ ঘটাই এনে এক অখণ্ড বস্তুৰ সৃষ্টি কৰা হৈছিল য'ত 'ৰস' বা স্থায়ী ভাবৰ নৈৰ্ব্যক্তিক আধেয়টোৰ বাৰ্তা সফলতাৰে প্ৰেৰিত হৈছিল। স্বাভাৱিকতে প্ৰাধান্য, মাত্ৰা আৰু লক্ষ্য লাভৰ ক্ষেত্ৰত তাৰতম্য আছিল— এইবোৰ কেতিয়াবা আধেয়ৰ দ্বাৰা আৰু কেতিয়াবা লেখকসকলৰ নিজ নিজ প্ৰতিভাৰ দ্বাৰা নিৰ্ণীত হৈছিল। কালিদাসৰ 'অভিজ্ঞানশকুন্তলম' আৰু বিশাখদত্তৰ 'মুদ্ৰাৰাক্ষসম' নাটকীয় আধেয় আৰু ৰীতিৰ বিস্তৃতিৰ উজ্জ্বলতম নিদৰ্শন। ভাসৰ 'চাৰুদত্তম' আৰু শূদ্ৰকৰ 'মৃচ্ছকটিকম'ত একেটা বিষয়-বস্তুৰ প্ৰয়োগে দুই গৰাকী লেখকৰ স্বতন্ত্ৰ ক্ষমতাৰ উদাহৰণ দাঙি ধৰে। আৰু বহুতো উদাহৰণ যোগ দিব পৰা যায়।

কালিদাস, ভৱভূতি আৰু হৰ্ষৰ উত্তৰ সূৰীসকলে সেই একে আৰ্হিকে অনুসৰণ কৰিছিল। কিন্তু ইতিমধ্যে এটা স্পষ্ট পৰিৱৰ্তন পৰিলক্ষিত হৈছিল। কেতিয়াবা অকল গীতিধৰ্মী আনকি সঙ্গীতধৰ্মী উপাদানখিনিক প্ৰাধান্য দিয়া হৈছিল; আন কেতিয়াবা, যেনে ভৱভূতিৰ 'মালতীমাধৱম'ত ৰোমাঞ্চকৰ নাট্য-বস্তুৰ ওপৰত আলোকপাত কৰা হৈছিল। আকৌ, সাহিত্যত বিশুদ্ধ গদ্যৰ বিকাশৰ (তু.ক. 'দশকুমাৰচৰিতম', 'কিৰাতাৰ্জুনীয়ম্', 'কাদম্বৰী') কথাও উল্লেখ কৰিব লাগিব। পুৰাণসমূহ বেছ প্ৰাচীন আছিল কিন্তু অষ্টম আৰু একাদশ শতিকাৰ ভিতৰত আৰু ভালেমান পুৰাণ ৰচিত হৈছিল; এইবোৰৰ ভিতৰত 'শ্ৰীমদ্ভাগৱত পুৰাণ' কম তাৎপৰ্যপূৰ্ণ নাছিল। চমু কথাত সৃষ্টিমূলক ৰচনাৰ প্ৰশস্ত নদীৰ মূল প্ৰৱাহসমূহ আছিল কাব্য, নাটক, ইতিহাস, আখ্যান আৰু পুৰাণৰ ৰচনাগত ৰূপবন্ধসমূহ। ইয়াৰ দ্বাৰা অৱশ্যে উপদেশমূলক, নীতিমূলক আৰু বিধি-ভিত্তিক ৰচনা-কৰ্মৰ গুৰুত্বক অৱ-মূল্যায়ন কৰিব খোজা হোৱা নাই।

দশম আৰু দ্বাদশ শতিকাৰ ভিতৰত আন নানান ৰচনাৰ ভিতৰত দুটি বাছকবনীয়া সাহিত্য-কৃতিয়ে পিছৰ সকলো ৰচনাক প্ৰভাৱিত কৰিছিল, আৰু দৃশ্য আৰু শ্ৰব্য বা মৌখিক উভয় বিধৰ কলাৰ ওপৰত গভীৰ সাঁচ বহুৱাইছিল। এই দুখন গ্ৰন্থ আছিল 'ভাগৱত পুৰাণ' (দশম শতিকা) আৰু জয়দেৱৰ 'গীত-গোবিন্দ' (দ্বাদশ শতিকা)। বেলেগ বেলেগ ধৰণে আৰু সুকীয়া সুকীয়া স্তৰত এই দুখন গ্ৰন্থই ভাৰতত এনে কেতবোৰ আন্দোলনৰ সূচনা কৰিছিল যিবোৰে প্ৰায় আঠ শতাব্দী বা ততোধিক কাল জুৰি সৃষ্টিশীল শিল্পীসকলৰ কল্পনাক উদ্বুদ্ধ কৰি ৰাখিছিল। আন আন ঐতিহাসিক, ৰাজনৈতিক আৰু সমাজতাত্ত্বিক কাৰকে যুগৰ পিছত যুগ ধৰি ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলত এই দুখনি কৃতিৰ সৰ্বব্যাপক প্ৰভাৱ আৰু পুনৰুত্থানলৈ অৱদান যোগাইছে।

ভাৰতৰ প্ৰায় সকলো ঠাইতে পঞ্চদশ-ষোড়শ শতিকালৈ আৰু দুই-এক অঞ্চলত আনকি সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতিকালৈ চলি থকা সংস্কৃত ভাষা আৰু সাহিত্যৰ ব্যাপক প্ৰয়োগৰ এই পটভূমিতেই

আধুনিক ভাৰতীয় ভাষাসমূহৰ বিকাশৰ কথাটো অনুধাৱন কৰিব লাগিব। একাদশ আৰু পঞ্চদশ শতিকাৰ ভিতৰত ওড়িয়া, বঙলা, গুজৰাটী, মাৰাঠী, হিন্দী আদি ভাষাই নিজৰ নিজৰ সত্তা লাভ কৰিবলৈ কঠোৰ চেষ্টা চলাই আছিল। তামিল আৰু মালয়লমৰ দৰে কিছুমান ভাষাৰ প্ৰাচীনতৰ পৰম্পৰা আছিল; মালয়ালমৰ ক্ষেত্ৰত একধৰণৰ সংমিশ্ৰণৰ ফলত মণিপ্ৰৱালৰ উদ্ভৱ হৈছিল আৰু দ্বাদশ শতিকালৈ ই চলি আছিল। দেৱভাষা (বা সংস্কৃত) আৰু দেশী ভাষা (আঞ্চলিক ভাষাসমূহ)ৰ মাজত বিবাদ অজ্ঞাত নাছিল আৰু ভাৰতৰ সৰহভাগ অংশতে দুয়োৰে সামগ্ৰিক সহাৱস্থানৰ ধাৰণাটো থকা সত্ত্বেও এনে বিবাদ কেতিয়াবা সঘনে হৈছিল। কিছুমান লোক যদি সংস্কৃত বা 'মাৰ্গী'ৰ সমৰ্থক আছিল আন কিছুমানে 'দেশী'ৰ গুৰুত্বৰ ওপৰত জোৰ দিছিল, কিন্তু বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত দুয়ো একেলগে বৰ্তি আছিল।

পিছলৈ সংস্কৃত নাটকে উপৰূপক বা উল্লপয় নামৰ এক নতুন ৰচনা-ৰীতিৰ জন্ম দিয়ে (ই আগতেও পৰিচিত আছিল কিন্তু সম্ভৱতঃ জনপ্ৰিয় নাছিল)। ৰাজশেখৰে 'কৰ্পূৰমঞ্জৰী'ত ব্যৱহাৰ কৰা সত্তক নামৰ সাঙ্গীতিক ৰীতিৰো উদ্ভৱ হৈছিল। কৃষ্ণ মিশ্ৰৰ 'প্ৰৱোধচন্দ্ৰোদয়' বোলা নীতি-উপদেশমূলক নাটকখন ভাৰতৰ কেইবাটাও অংশত বিভিন্ন পাঠত পোৱা যায়। ইয়াৰে কিছুমান সঙ্গীত-নাটক ৰীতিত আছে। যদিও 'সঙ্গীতক'ৰ প্ৰসঙ্গটোত 'নাট্যশাস্ত্ৰ' নিমাত, 'চতুৰ্ভাণী' আৰু বাণৰ 'হৰ্ষ-চৰিতত' সঙ্গীতক নামৰ এবিধ নাট্যৰীতিৰ আলোচনা আছে। একাদশ শতিকাৰ যাদব প্ৰকাশৰ দ্বাৰা ৰচিত 'বৈজয়ন্তী' বোলা এখন ৰচনাতো এই ৰীতিটোৰ উল্লেখ আছে আৰু শুভঙ্কৰে 'সঙ্গীত দামোদৰ'ত ইয়াৰ আলোচনা কৰিছে। পিছৰখন গ্ৰন্থই এই ধাৰাটোৰ বিভিন্ন উপাদানৰ বিশ্লেষণ কৰিছে। আন আন লেখকৰ নামো যোগ দিব পৰা যায়।

কুলশেখৰৰ সফলতা আৰু একাদশ শতিকাত কুটিয়ট্টমৰ বিকাশত তেওঁৰ অৱদান এই সকলোবোৰ ঘটনা-প্ৰৱাহৰ কথা মনত ৰাখিয়েই মূল্যায়ন কৰিব লাগিব। তেওঁ সম্পূৰ্ণৰূপে পূৰ্বৰ 'নাটক' পৰম্পৰাটো অনুসৰণ কৰা নাছিল (কিছুমান লিখকে কৰা বুলি মত দিলেও)। ওলোটাকৈ, কিছুমান সাধাৰণ নীতি মানি চলিও তেওঁ নানান অভিনৱত্বৰো প্ৰৱৰ্তন কৰে। এই অভিনৱত্বৰ বাবেও তেওঁ সংস্কৃতৰ আৰ্হি লৈছিল আৰু তেওঁৰ বহুতো পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ বীজ আছিল সংস্কৃত আৰু মালায়লম উভয়েত লিখিত তেওঁৰ পূৰ্বসূৰীসকলৰ ৰচনাত। কিছুমান চৰিত্ৰই প্ৰাকৃত ভাষা প্ৰয়োগ কৰাৰ প্ৰথাটো তেওঁ সম্পূৰ্ণভাৱে সদ্ব্যৱহাৰ কৰিছিল আৰু বিদূষকৰ ভূমিকাটোক তেওঁ এটা সম্পূৰ্ণ নতুন আয়তন দান কৰিছিল। অদ্ভুত সফলতাৰে বিদূষকে সংস্কৃত শব্দবোৰ পকাই, ঘূৰাই মালায়লমত ইচ্ছাকৃতভাৱে অৰ্থ বিকৃত কৰিব পাৰিছিল। সমসাময়িক উপস্থাপনাতো সেই প্ৰথা বৰ্তি আছে।

প্ৰায় সমসাময়িকভাৱে তামিলনাডু, অন্ধ্ৰ আৰু কৰ্ণাটকতো একে ধৰণৰ ঘটনা-প্ৰৱাহ চলে। প্ৰত্নলিপিৰ সাক্ষ্যৰ পৰা ৰাজাৰাজ চোলৰ দিনত লিখিত 'ৰাজা ৰাজশেখৰ নাটকম্' নামৰ নাট এখনৰ কথা পোৱা যায়। সংস্কৃত আৰু তামিলৰ আন্তঃসংযোগৰ ফলত উদ্ভৱ হোৱা ভাষাটো মণিপ্ৰৱাল। অন্ধ্ৰত এক তুলনীয় প্ৰপঞ্চ পৰিলক্ষিত হৈছিল আৰু তেলুগুৰ 'আদি কবি' নন্নয়ই সংস্কৃত ভাষাৰ লগত পৰিচয় বিনে মহাভাৰত সংস্কৰণটো লিখিব নোৱাৰিলেহেঁতেন। পিছত যক্ষগান বুলি চিহ্নিত হোৱা বস্তুটোৰ আৰম্ভণিৰ যুগ মোটামুটিকৈ এইটোৱেই। কৰ্ণাটকত এটা শক্তিশালী জৈন পৰম্পৰাৰ বাবে পৰিস্থিতিটো যদিও কিছু বেলেগ আছিল, তথাপি পম্পাৰ ৰচনাত দক্ষিণৰ অইন অইন অংশত হোৱাৰ দৰে একে প্ৰৱণতাই দেখা গৈছিল; এই প্ৰৱণতাৰ সম্পৰ্ক আছিল সংস্কৃতৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হোৱা কিন্তু থলুৱা পৰম্পৰাৰ দ্বাৰা লালিত আৰু পুষ্ট এক নতুন ভাষাৰ বিকাশৰ লগত। প্ৰায় এনে সময়ত, ১০৯০ খ্ৰীষ্টাব্দ মানত, যেতিয়া বিহাৰত কোনো এক নান্যদেৱৰ দ্বাৰা এটা কৰ্ণাটক বংশৰ প্ৰতিষ্ঠা হয়, তেওঁ সম্ভৱতঃ দক্ষিণ ভাৰতৰ নাট্য পৰম্পৰা লগত লৈ গৈছিল। 'শিলাপ্পদিকৰম'ৰ

গুৰুত্বপূৰ্ণ টীকাবোৰো এই সময়ৰেই, আৰু সেইবোৰত নৃত্য, নৃত্য-নাট্য আৰু নাট্যৰ নানা ৰীতি বিশদভাবে আলোচিত হৈছে।

এই কালছোৱাত যদিও দক্ষিণত হোৱা ঘটনা-প্ৰৱাহ সমগ্ৰ ভাৰতৰ বাবে গুৰুত্বপূৰ্ণ আছিল, ইপিনে দৃশ্যপটত উদয় হৈছিল পূব ভাৰতৰ এক লেখকৰ— জয়দেৱৰ— যাৰ ৰচনাই কেইবা শতিকা জুৰি ভাৰতৰ ইমূৰৰ পৰা সিমূৰলৈকে ব্যাপক প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল।

তেওঁৰ 'গীত-গোৱিন্দ'ই সাহিত্য আৰু নাট্য-কৰ্মক এক নতুন প্ৰেৰণা আৰু গতি দিলে ঃ গ্ৰন্থখন এনে এক সৰল সংস্কৃতত ৰচিত যিটোক প্ৰায়ে অপ্ৰভ্ৰংশৰ ওচৰ-চপা বুলি বিবেচনা কৰা হয়। যদি ভাৰতৰ অন্যান্য ঠাইত নতুন ধৰণৰ ঘটনাৱলীৰ দ্বাৰা ভূমি প্ৰস্তুত নহ'লহেঁতেন তেনেহলে হয়তো এই গ্ৰন্থৰ প্ৰভাৱ ইমান বিৰাট নহ'লহেঁতেন। আমি আগতে কোৱাৰ দৰে, 'শ্ৰীমদ্‌ভাগৱত পুৰাণ'ৰ লগে লগে 'গীত-গোৱিন্দ'খনেও সমস্ত মধ্যযুগ ধৰি সকলো মাধ্যমৰ কলাকাৰসকলক উদ্বুদ্ধ কৰিছিল।

যদিও 'গীত-গোৱিন্দ'ৰ ৰচনাৰ সত্তৰ বছৰৰ ভিতৰতে ই গুজৰাটলৈকে ভ্ৰমণ কৰে, নিঃসন্দেহে ইয়াৰ বদ্ধমুষ্টিৰ ভিতৰলৈ পোনতে আহে উড়িষ্যা আৰু বঙ্গ। বিহাৰৰ মিথিলা তাৰ পিছতে পৰে, আৰু পঞ্চদশ শতিকাত ই উত্তৰ ভাৰত (ৰাজস্থান), আৰু ষোড়শ শতিকালৈ ই মহাৰাষ্ট্ৰ আৰু অন্যান্য অঞ্চললৈ গুচি যায়। ইয়াৰ বিস্তৃতি আৰু বিচিত্ৰ বিকাশৰ কাহিনী নিজেই এক সুকীয়া ইতিহাস, কিন্তু ইয়াত এইখিনিলৈ আঙুলিয়াই দিলেই যথেষ্ট হ'ব যে এই গ্ৰন্থখনে মধ্যযুগৰ সকলোখিনি নহলেও সৰহখিনি নাট্য-পৰম্পৰাৰ ৰূপদানত এক অনন্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল। এই যুগৰ এইখনেই আছিল আটাইতকৈ শক্তিশালী গ্ৰন্থ যিখনে কৃষ্ণ-কেন্দ্ৰিক বিষয়-বস্তু অভূতপূৰ্বভাৱে পুনৰুজ্জীৱিত হোৱাত বৰঙণি যোগাইছিল; ইয়াৰ পিছতে পঞ্চদশ-ষোড়শ শতিকাত আছিল 'ভাগৱত-পুৰাণ' আৰু ষোড়শ-সপ্তদশ শতিকাত ৰামায়ণৰ নানান অনুবাদ।

বিদ্যাপতি (যি 'গীত-গোৱিন্দ'ৰ আৰ্হিত 'গোৰক্ষ-বিজয় নাটকম্' লিখে), উমাপতি আৰু 'পাৰিজাত হৰণ নাটক' লিখোঁতা জ্যোতিৰীশ্বৰ ঠাকুৰৰ ৰচনাসমূহ চতুৰ্দশ-পঞ্চদশ শতিকাৰ।

সমসাময়িকভাৱে উদ্ভৱ হয় বঙলা, উড়িয়া, অসমীয়া, গুজৰাটী, মাৰাঠী আদি কেইবাটাও ভাৰতীয় ভাষাৰ। স্থানান্তৰত আমি অপভ্ৰংশ শৌৰসেনী প্ৰাকৃত আদি নানা স্তৰৰ মাজেৰে এই ভাষাবোৰৰ ক্ৰমবিকাশৰ কথা চমুকৈ বৰ্ণনা কৰিছোঁ। প্ৰতিটো ভাষাৰ কিছুমান বিশিষ্ট ৰচনাৰ, বিশেষকৈ গুজৰাটৰ জৈন পৰম্পৰাৰ ৰাসক আদিৰ দৰে ৰচনাৰো উল্লেখ কৰা হৈছে।

পঞ্চদশ শতিকাৰ সামৰণি আৰু ষোড়শ শতিকাৰ আৰম্ভণিত এক নতুন পুষ্পায়ন ঘটে। ইয়াৰ লগত জড়িত অতি বিৰাট ব্যক্তিত্ব আছিল চণ্ডীদাস আৰু, কিছু পিছত, চৈতন্য। চৈতন্যই তেওঁৰ শিষ্যবৰ্গৰে সৈতে এঠাইৰ পৰা আন ঠাইলৈ ভ্ৰমণ কৰি ৰাজনৈতিক ঘটনাৱলীক অতিক্ৰম কৰিও গোটেই পূব ভাৰতত আৰু উত্তৰ ভাৰতৰো কিছু অংশত এক সংহতিমূলক সাংস্কৃতিক শক্তিৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছিল।

অসমত এনে এক সচেতনতাৰ অগ্ৰদূত আছিল শঙ্কৰদেৱ। তেওঁলোক আটায়ে যেন গীত গাই আৰু নৃত্য কৰিহে তেওঁলোকৰ সংস্কাৰ আন্দোলনবোৰ আনিছিল, আৰু শ্ৰেণী আৰু সামাজিক মৰ্য্যাদাক্ৰমৰ বাধাৰ হেঙাৰ ভাঙি প্ৰেম আৰু ভক্তিৰ এক পৰিমণ্ডলৰ সৃষ্টি কৰিছিল। সমূহীয়া নাট্য-অভিজ্ঞতাৰ ক্ষেত্ৰত বিশেষভাৱে এনে হৈছিল। মথুৰা আৰু বৃন্দাৱন আছিল এনে সঙ্গমস্থল য'লৈ চৈতন্য আৰু শঙ্কৰদেৱে ভ্ৰমণ কৰিছিল আৰু য'ত হৰিদাস, বল্লভাচাৰ্য আৰু তেওঁৰ শিষ্যসকলে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছিল। তেওঁলোকৰ কীৰ্তন, লীলা আদিৰ সৃষ্টি আছিল বিপুল আয়তনৰ আৰু সেইবোৰৰ প্ৰভাৱ ভাৰতৰ সকলোতে প্ৰায় সৰ্বব্যাপক আছিল। নাট্য-উপস্থাপনৰ নতুন ৰীতিসমূহত

স্থানীয় 'কথা' আৰু গীতৰ লোকায়ত পৰম্পৰা আৰু জয়দেৱে দি যোৱা আৰ্হি আদি সকলোকে সামৰি লোৱা হৈছিল। যাত্ৰা, অঙ্কীয়া নাট বা ভাওনা আৰু ৰাসলীলা ৰীতিসমূহ— এই আটাইবোৰৰ জন্ম হয় এই সন্ত-কবি-গায়কসকলৰ হাতত : এওঁলোক সৃষ্টিশীল কলাকাৰো আছিল আৰু সংস্কাৰকো আছিল। শঙ্কৰদেৱ আছিল অঙ্কীয়া নাট বা ভাওনাৰ প্ৰৱৰ্তক আৰু এই ৰীতিটোক তেওঁ দিয়া সূক্ষ্ম ৰূপ-দানে বিহাৰ আৰু উত্তৰ প্ৰদেশত সমতুল্য বিকাশত প্ৰভাৱ পেলায়।

ব্ৰজবুলিৰ বিকাশে আন্তঃআঞ্চলিক সংযোগৰ আন এক বাহনৰ যোগান ধৰিছিল। চৈতন্যই নিজে ৰুক্মিণীৰ ভাও লোৱাৰ পৰা এক নতুন ধৰণৰ নাট্য-উদ্যমৰ সৃষ্টি হয় আৰু কিছু পিছত বৃন্দাৱনত হিত হৰিৱংশৰ ৰচনা আৰু নাট্য-উপস্থাপনাই ৰাসলীলাৰ ভিত্তি স্থাপন কৰে। বল্লভাচাৰ্যৰ (এওঁ দক্ষিণৰ পৰা আহিছিল) শিষ্য অষ্টচাপ গোষ্ঠীৰ কবিসকলে এই পৰম্পৰাটোক শক্তিশালী কৰে। অক্ৰুৰ নাৰায়ণ ভট্টই 'ব্ৰজোৎসৱ চন্দ্ৰিকা' লিখে : এইখন আছিল এক ধৰণৰ চক্ৰ-নাটক যি পূৰ্ণাঙ্গ লীলা নাটকৰ আদিতম নিদৰ্শন হ'ব পাৰে। জয়দেৱৰ 'গীত-গোবিন্দ' গুৰুত্বপূৰ্ণ আছিল কিন্তু সমানে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ আছিল 'হৰিৱংশ পুৰাণ' আৰু 'ভাগৱত পুৰাণ'ত থকা কৃষ্ণ-কেন্দ্ৰিক বিষয়-বস্তুৰ প্ৰতি পুনৰুজ্জীৱিত আৰু তীব্ৰ আগ্ৰহ।

ষোড়শ আৰু সপ্তদশ শতিকাৰ যুগটোৱে ৰাম-কাহিনীৰ প্ৰতি এটা নতুন আগ্ৰহৰ সৃষ্টিতো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ বৰঙণি আগবঢ়ায়। যদিও 'ভট্টিকাব্য' 'মহানাটক' আৰু 'হনুমন্নাটক' লিখা হৈছিল অষ্টম আৰু একাদশ শতিকাৰ ভিতৰত, আৰু কম্বন আৰু পম্পাই ক্ৰমে তামিল আৰু কন্নড় ভাষাত এই বিষয়-বস্তুটোক অমৰ কৰি থৈছিল, আৰু কেৰল আৰু অন্ধ্ৰতো চতুৰ্দশ শতিকাত 'অধ্যাত্ম ৰামায়ণ' আৰু 'ৰঙ্গনাথ ৰামায়ণ'ৰ নিজ নিজ সংস্কৰণ ৰচিত হৈছিল, পূব আৰু উত্তৰ ভাৰতৰ ভাষাসমূহত প্ৰায় সকলো শ্ৰেষ্ঠ পাঠৰ আবিৰ্ভাৱ হয় ষোড়শ আৰু সপ্তদশ শতিকাৰ ভিতৰতহে। শ্ৰীধৰৰ 'মাৰাঠী ৰামায়ণ', উড়িয়া 'বিচিত্ৰ ৰামায়ণ', কৃত্তিবাসৰ 'বঙলা ৰামায়ণ' আৰু সৰ্বোপৰি তুলসীদাসৰ হিন্দী 'ৰামচৰিতমানস' এই যুগৰে ৰচনা। এই অঞ্চলবোৰৰ এনে পৰ্যায়ৰ ৰচনাবোৰৰ তালিকাখন বঢ়াই যাব পাৰি।

ঝাঁকি আদিৰ দৰে নাট্য-ৰীতি, প্ৰবন্ধ আদিৰ দৰে সাহিত্য-ৰচনা, চম্পু, দোহা, চৌপাই আদিৰ দৰে ছন্দৰ আৰ্হি আৰু বচন বা বচনিকাৰ গদ্য—এই আটাইবোৰে সাহিত্য-সৃষ্টিৰ বিন্যাসগত দিশত প্ৰভাৱ পেলাইছিল আৰু লগতে ৰামায়ণ আৰু ৰামলীলাৰ বিভিন্ন পাঠৰ বাবে সমল যোগাইছিল।

সমসাময়িক ৰামলীলা পৰম্পৰা আৰু আন ভালেমান কাহিনী-গীত আৰু পুতলা-নাচৰ ৰীতিৰ আঁতিগুৰিও এই সময়ছোৱাত আৰু এই পাঠবোৰতে পাব পাৰি।

মহাভাৰত আৰু কেইবাখনো পুৰাণ, বিশেষকৈ 'ভাগৱত পুৰাণ'ৰো সমানেই শক্তিশালী প্ৰভাৱ আছিল; ষোড়শ শতিকাৰ যক্ষগান আৰু অন্ধ্ৰ আৰু তামিলনাড়ুৰ ভাগৱতমেলাই আৰু কিছু পিছৰ কালৰ কথাকলিয়ে বীৰত্বব্যঞ্জক বিষয়-বস্তুৰ কাৰণে এইবোৰৰ ওপৰত ভালেখিনি নিৰ্ভৰ কৰিছিল।

অষ্টাদশ শতিকামানলৈ এই ৰীতিবোৰ বৰ্তি আছিল যদিও লিখিত বচন আৰু পৰিৱেশনৰ মাজত এটা অন্তৰ আহি পৰিছিল বা অহা যেন দেখা গৈছিল। ক্ষিপ্ৰ গতিত সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক পৰিৱৰ্তন ঘটিছিল আৰু এই যুগতেই নৌটঙ্কী, খ্যাল, ভৱাই আৰু তমাশা আদি তথাকথিত 'ধৰ্মেতৰ' বা অধিক জাগতিক ৰীতিবোৰৰ আৰম্ভণি হৈছিল। আটাইতকৈ আগতে আহিছিল ভৱাই আৰু ই পৰিৱেশনকাৰী আৰু পৰিৱেশন-স্থানৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি সম্পূৰ্ণভাৱে বা আংশিকভাৱে কৰ্ম-কাণ্ডমূলক স্পৰ্কবিলাক ৰক্ষা কৰি গৈছিল; আনবিলাকে স্পষ্টভাৱে সামাজিক ঐতিহাসিক বিষয়-বস্তু আৰু পুৰাণ কৰ্ম-কাণ্ড-বৰ্জিত জনপ্ৰিয় নাট্য-প্ৰকৰণ গ্ৰহণ কৰিছিল।

আৰু শেষত, উনবিংশ শতিকাত আহিছিল ব্ৰিটিছ ক্ষমতাৰ উত্থান আৰু তাৰ লগে লগে মহানগৰীয় কেন্দ্ৰসমূহত ঘাইকৈ এলিজাবেথিয়ান, ভিক্টোৰীয়ান আৰু এডোৱাৰ্ডিয়ান আৰ্হিৰ আধাৰত গঢ় লোৱা আধুনিক ভাৰতীয় নাট্য বুলি অভিহিত ধাৰাটোৰো উদ্ভৱ হৈছিল। শিক্ষিত ভাৰতীয়ই নিজৰ থানিকা হেৰুৱাইছিল, আৰু আমি ইয়াত যিবোৰ ৰীতিৰ আলোচনা কৰিছোঁ সেইবোৰ পৰম্পৰাগত গ্ৰামীণ বা জনজাতীয় সমাজলৈ আৰু সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিকভাৱে বঞ্চিত শ্ৰেণীসমূহলৈ পশ্চাদ-পসৰণ কৰিছিল।

বিংশ শতাব্দীত বিষয়-বস্তুগত আৰু বিন্যাসগত উভয় দিশতে ইউৰোপীয় ধ্যান-ধাৰণাই কিছুমান সাহিত্য-ধাৰাক, বিশেষকৈ উপন্যাস আৰু নাটকক প্ৰভাৱিত কৰে। এইবোৰৰ ভিতৰত আছে উপন্যাসৰ 'চেতনা প্ৰৱাহ'ৰ কৌশল, কবিতাত চিত্ৰকল্পবাদী আৰু প্ৰতীকবাদীৰ দৰে গোষ্ঠীৰ উদ্ভৱ কৰা ঘটনা-প্ৰৱাহ, আৰু জাপানী নো, কাবুকি আৰু চীনা অপেৰাৰ দৰে প্ৰাচ্যৰ আৰ্হিৰ পৰা অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰা নতুন নাট্য-ৰীতি। এই গতি-ধাৰাসমূহ, আৰু বিশেষকৈ ব্ৰেখ্‌ট, ইওনেস্কো আৰু আন কেইগৰাকীমান ইউৰোপীয় নাট্যকাৰৰ ৰচনাই ভাৰতীয়সকলৰ ওপৰত গভীৰ সাঁচ বহুৱায়। পিছে, ভাগ্যৰ পৰিহাসৰ কথা এয়ে যে এই ভাৰতীয়সকলৰ ঘৰমুৱা যাত্ৰা ঘটোৱাৰ ভা[illegible] কৃতিত্ব এই বিশেষ সাঁচটোৱেই ঃ এইসকলে নিজৰ শিপা বিচাৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল আৰু [illegible]লাক উৎস 'মহাকাব্যীয় নাটক'ৰ জন্মত সহায়ক হৈছিল সেইবিলাকৰ পৰা অনুপ্ৰেৰণা গ্ৰহণ কৰিছিল।

এইদৰে, আধুনিক ভাৰতীয়সকলৰ নিজৰ প্ৰাচীন ৰীতি-সমূহৰ পুনৰাৱিষ্কাৰৰ মাজেদি কালৰ পূৰ্ণ আৱৰ্তন ঘটিছে। আজি তিনি বা চাৰি দশক ধৰি ঠিক এই ৰীতিসমূহেই আধুনিক 'নৱ্য ধাৰা'ৰ নাট্যক সবলভাৱে প্ৰভাৱিত কৰিছে। কিছুদিন আগলৈকে নিম্নতম সামাজিক অৰ্থনৈতিক বৰ্গৰ ওচৰলৈ ঠেলি পঠিওৱা এই ৰীতিসমূহে এতিয়া নতুন সচলতা লাভ কৰিছে আৰু শিষ্ট শ্ৰেণীৰ মনোযোগৰ বিষয় হৈ পৰিছে। সঁচাকৈ এইবিধ নাট্যৰ বাবে "চলমান নাট্য" এটা যথাযথ অভিধা হ'ব।

অৱশ্যে এক সুকীয়া শ্ৰেণীত পৰা ছৌ ৰীতিসমূহ এক বিশেষ শ্ৰেণীৰ পৰিৱেশনকাৰীৰ নিজস্ব সংৰক্ষিত ক্ষেত্ৰ হৈ আছে। কিন্তু সেইবোৰ আধুনিক নৃত্য-পৰিকল্পনালৈ বৰঙণি যোগাইছে।

বৃত্তিধাৰী আৰু অন্যান্য ধৰণৰ এই দলবিলাকৰ সামাজিক মৰ্য্যাদাৰ বিষয়ে অনুসন্ধান চলাই দেখা গৈছে ইয়াৰ কিছুমান ৰীতি কম-বেছি পৰিমাণে ব্ৰাহ্মণসকলৰ ভিতৰত সীমাবদ্ধ হ'লেও অঙ্কীয়া নাট বা ভাওনা আদিৰ দৰে কিছুমান নাট্য ক্ষত্ৰিয় বা আনসকলৰ দ্বাৰাও অনুষ্ঠিত হয়, আৰু তাৰ উপৰি ভৱাইৰ দৰে আন কেইটামান হৈছে কেতবোৰ সমাজ-বৰ্জিত সম্প্ৰদায়ৰ নিজস্ব ক্ষেত্ৰ। তমাশাৰ শিল্পীসকলে হ'ল মংগ আৰু কোলহাতিৰ দৰে জনজাতীয় লোক, আৰু পুৰুলিয়াৰ ছৌ অনুষ্ঠিত হয় ভূমিজ, মুৰা আৰু ডোমসকলৰ দ্বাৰা। নাট্যৰ গণতন্ত্ৰমুখী ভূমিকা স্পষ্ট হৈ ওলায় বিশেষকৈ উপস্থাপনৰ আৰু দৰ্শক-মণ্ডলীৰ সবিশেষত, য'ত ৰাজকুমাৰ আৰু ভিকহুৰ ভিতৰত সনা-পোতকা হয়। সঁচাকৈয়ে ভাৰতীয় নাট্য হ'ল পঞ্চম বেদ য'ত শ্ৰেণী বা বৰ্ণ বিভেদ নাই।

শেহত আমি আহোঁ মঞ্চৰ প্ৰথাৰ বহল গাঁথনিটোলৈ। আমি লক্ষ্য কৰিছোঁ যে প্ৰায় প্ৰতিটো ৰীতিতে অত্যাৱশ্যকীয় প্ৰাৰম্ভিক কৰ্ম-কাণ্ড সম্পাদন কৰা হয়। তাৰ ভিতৰত ছৌৰ কেইবাদিনো জোৰা বিস্তৃত প্ৰাৰম্ভিক ক্ৰিয়াৰ পৰা আৰম্ভ কৰি তমাশাৰ সৰল গণেশ-বন্দনালৈকে আছে। কুটিয়ট্টমত এই প্ৰক্ৰিয়াসমূহ এটা সুকীয়া শ্ৰেণীত পৰে, আৰু কৰ্ণাটকৰ যক্ষগানত এইবোৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ কিন্তু বিস্তাৰিত নহয়। ভাগৱতমেলাতো এইবোৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কিন্তু বিস্তাৰিত নহয়। ছৌ ৰীতিসমূহৰ পৰা আৰম্ভ কৰি উড়িষ্যাৰ যাত্ৰা আদি কেইবাটাও ৰীতিত সংস্কৃত নাটকৰ 'জৰ্জৰ'ৰ সমগোত্ৰীয় এডাল স্তম্ভ স্থাপন কৰাটো অপৰিহাৰ্য। পিছে, এই স্তম্ভ-স্থাপনৰ এনে এক ইতিহাস আছে যি 'নাট্যশাস্ত্ৰ'তকৈও পুৰণি।

আমি ইয়াৰ প্ৰথম উল্লেখ পাওঁ বেদত, বিশেষকৈ অগ্নিচয়নৰ যজ্ঞ আৰু 'যূপ' স্থাপন সম্বন্ধীয় অংশত। তাৰ পিছত আছে অথৰ্ববেদত থকা এই বিষয়টোৰ ওপৰত ৰচিত সম্পূৰ্ণ স্তোত্ৰসমূহ। ঝুম পদ্ধতিৰ কৃষিকৰ্মৰ লগতো এই ক্ৰিয়াটোৰ সম্পৰ্ক আছে। স্তম্ভ-স্থাপনৰ লগত জড়িত কৃষি-কাৰ্যৰ এটা উপৰি-স্তৰত ঐন্দ্ৰজালিত তাৎপৰ্য আৰোপ কৰা হৈছে; পিছত স্তম্ভডালেই বিগ্ৰহ হিচাপে পূজিত হয়। ছৌৰ সন্দৰ্ভত আমি দেখিছোঁ কিদৰে স্তম্ভডালে শিৱৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে; ভৱাইৰ ক্ষেত্ৰত হয় স্তম্ভডালে নহয় মাওৰী নামৰ বাঁহৰ গাঁথনিটোৱে অম্বাদেৱীৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। এই আটাইবোৰ প্ৰাৰম্ভিক কৰ্ম-কাণ্ড সংস্কৃত মঞ্চৰ 'পূৰ্বৰঙ্গ'ৰ আচাৰবেই নানান দিশ।

মঞ্চত ওলোৱা অভিনেতাসকলৰ প্ৰায় সকলোৱেই ৰূপান্তৰিত হৈ বাস্তৱৰ আন এক স্তৰৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে, আৰু তেওঁলোকে ঘাইকৈ সংস্কৃত নাটকৰ সকলোবোৰ বৈশিষ্ট্য অনুসৰণ কৰে ঃ তাত মানুহ কেৱল আদি-ৰূপ আৰু প্ৰতীক। যক্ষগানত প্ৰয়াস কৰা ৰূপান্তৰৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ৰামলীলা আৰু ৰাসলীলাৰ ৰীতিসমূহত হোৱা ৰাম আৰু কৃষ্ণৰ মূৰ্তিত্ব আৰু দেৱত্ব আৰোপলৈকে ই সামৰিব পাৰে। আনকি সামাজিক নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহো দৃষ্টান্তস্বৰূপ আৰু চিৰাচৰিত চৰিত্ৰ। কোনো চৰিত্ৰই 'অভ্যন্তৰীণ দ্বন্দ'ৰ দ্বাৰা আক্ৰান্ত নহয়। প্ৰচুৰ সংখ্যক নায়ক, প্ৰতিনায়ক, দেৱতা আৰু অসুৰ থাকে। এওঁলোকৰ সৰু সৰু মানৱীয় দুৰ্বলতাবোৰৰ বিষয়ে নাইবা তেওঁলোকৰ উৎকৰ্ষৰ অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰৰ জনজননিৰ বিষয়ে অনুষ্ঠানৰ পৰিচালক-ব্যৱস্থাপকজনে, গায়কসকলে, আৰু সবাতোকৈ অধিক, 'বিদূষকজনে' মন্তব্য কৰিব পাৰে; নাট্য-ক্ৰিয়াত আৰু নাটকৰ উপস্থাপনাত বিদূষকজনৰ বিভিন্ন ধৰণৰ কৰণীয় থাকে। তেওঁ অতীত আৰু বৰ্তমানৰ মাজৰ সংযোগ, তেৱেঁই কাল আৰু স্থানৰ ঐক্যক উদ্দেশ্যপূৰ্ণভাৱে ভঙ্গ কৰে। কূটিয়ট্টমত তেওঁৰ সংস্কৃত 'বিদূষক' নামটো থাকি গৈছে, কিন্তু যক্ষগানত তেওঁ হৈছে কোদাঙ্গি, ছৌত কাজি-পাজি যুটী, ভৱাইত ৰংলো; যাত্ৰাৰ বিবেক, নৌটঙ্কীৰ মুন্সী, ভাওনাৰ বহুৱা, আৰু কেতিয়াবা আনকি ৰাসলীলাৰ উধৱ-ও তেওঁৰেই প্ৰতিৰূপ। সংস্কৃত মঞ্চৰ 'সূত্ৰধাৰ'ক প্ৰায় ৰীতিতে পোৱা যায় ঃ তেওঁ যক্ষগানৰ ভাগৱতাৰ, ভাগৱতমেলাৰ ভাগৱতালু, ৰামলীলাৰ ব্যাস, ৰাসলীলাৰ স্বামী বা গোসাঁই, অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ আৰু তমাশাৰ ফড়কাৰী। প্ৰকৃততে তেওঁ নাট্যকাৰ, পৰিচালক আৰু প্ৰযোজক সকলো মিলি হোৱা এনে কিবা এটা যি প্ৰয়োজন অনুসৰি ঘোষণা কৰে, বৰ্ণনা কৰে, আবৃত্তি কৰে, গীত গায়। তেওঁ চৰিত্ৰসমূহক চিনাকি কৰি দিয়ে, তেওঁলোকৰ লগত কথা পাতে, কিন্তু একে সময়তে নিজে নাটকৰ বাহিৰৰ এজন নিৰপেক্ষ দৰ্শক হৈ থাকে।

নাটকবিলাক বিভিন্ন ধৰণৰ স্থানত অনুষ্ঠিত হয়, তাৰে ভিতৰত কূটিয়ট্টমৰ দৰে কিছুমান হয় মন্দিৰৰ চৌহদত বা অসমত সত্ৰৰ নাম-ঘৰত; আন কিছুমান হয় মুকলিত ওখ চাঙত, যেনে যক্ষগান, যাত্ৰা আৰু ৰাসলীলা আদি, নাইবা সমান মাটিতো হয়, যেনে ছৌ। বাৰাণসীৰ ৰামলীলাৰ নিচিনাকৈ এইবোৰ পৰিৱৰ্তনশীল দৃশ্য-স্থানতো হ'ব পাৰে। পিছে, প্ৰতিক্ষেত্ৰতে (বাৰাণসীৰ ৰামলীলাত বাজে) দৰ্শকসকল তিনিফালে বহে, আৰু ভাৰতীয় স্থাপত্যৰ এক মান্য ক্ষেত্ৰ-পৰিকল্পনা আৰু আৰ্হি অনুসৰি মঞ্চখন সাধাৰণতে হয় বৰ্গাকাৰ। কক্ষ-বিভাজন অৰ্থাৎ বিভিন্ন পৰিস্থিতিৰ বাবে বিভিন্ন ক্ষেত্ৰ নিৰ্দিষ্ট কৰাৰ প্ৰথাটো, আৰু কিছুমান অভিনেতাৰ দলক 'স্থিৰ' কৰি পেলোৱাৰ প্ৰথাটো সংস্কৃত নাট্যৰ ৰীতিসমূহৰ লগতে এই ৰীতিবোৰতো একেই।

অৱধাৰিতভাৱে নাটকৰ আৰম্ভ হয় ঢোল-বাদনেৰে; এইদৰে পাতনি মেলি অনুষ্ঠানটোৰ কথা দূৰ-দূৰণিলৈ ঘোষণা কৰা হয়। প্ৰধান চৰিত্ৰবিলাকে প্ৰায়ে দুজন মঞ্চ-সহায়কে ধৰি থকা এখন আঁৰ-কাপোৰৰ পিছফালৰ পৰা মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰে। এই প্ৰথাটো কূটিয়ট্টম, অঙ্কীয়া নাট, যক্ষগান,

ৰাসলীলা আৰু তেৰুকৃথুত উমৈহতীয়াভাৱে প্ৰচলিত, কিন্তু ভৱাই, তমাশা আৰু ৰামলীলাত ইয়াৰ চল নাই। আঁৰ-কাপোৰখন চিত্ৰিত, ৰঙীন বা বগা হ'ব পাৰে, কিন্তু প্ৰতিক্ষেত্ৰতে অভিনেতা-চৰিত্ৰটো দৰ্শকৰ সমুখত সম্পূৰ্ণ দৃষ্টিগোচৰ হোৱাৰ আগতে ঔৎসুক্যৰ সৃষ্টি কৰাৰ উদ্দেশ্য সাধন কৰে।

নাট্যানুষ্ঠানত নানা ধৰণৰ অভিনয়-কৌশলৰ সংমিশ্ৰণ হয়। ভৰতে উল্লেখ কৰা চাৰিওবিধ 'অভিনয়'ৰে প্ৰয়োগ ঘটে। গদ্যাংশসমূহ (বা দক্ষিণ ভাৰতৰ 'ৱচন'ৰ ধৰণটো), 'সূত্ৰধাৰ' বা অভিনেতাসকলে আবৃত্তি কৰা পদ আৰু অভিনেতাসকলে বা সঙ্গীত-শিল্পী সকলে বা উভয়ে গীতিসমূহ অগা-পিছাকৈ আহে। উত্তৰ আৰু দক্ষিণত ব্যৱহৃত ছন্দবিলাকৰ ভিতৰত আছে 'চম্পূ', 'দোহা', 'চৌপাই' আদি। এয়া এটা প্ৰায় সৰ্বজনীন বিন্যাসগত বৈশিষ্ট্য। কিছুমান ৰীতিত কথিত ('ৱাচিক') উপাদান ন্যূনতম, যেনে ছৌ ৰীতিসমূহত; আন কিছুমানত সিয়েই হ'ল প্ৰধান প্ৰধান সমল যেনে ৰামলীলাত। কথিত বচনৰ লগত ধ্বনিৰ, কথা-ধ্বনিৰ লগত অঙ্গ-ভঙ্গীৰ সমন্বয়ৰ প্ৰথাটোও সংস্কৃত নাট্যৰ পৰাই কঢ়িয়াই অনা। চলন আৰু অঙ্গ-ভঙ্গী সংস্কৃত নাটকত নাট্য-কৰ্মৰ অঙ্গস্বৰূপ। পিছে, সংস্কৃত নাট্য-ৰীতি আৰু আলোচ্য নাট্য-ৰীতিসমূহৰ সমন্বয়ৰ আৰু চলন-দক্ষতাৰ বিস্তৃতি আৰু মাত্ৰাৰ ভিতৰত প্ৰচুৰ তাৰতম্য আছে। কুটিয়ট্টমত ই উচ্চ-বিকশিত আৰু সুক্ষ্মতম পৰ্যায়লৈ উন্নীত, যক্ষগান আৰু ৰাসলীলাত তাতকৈ সাধাৰণ পৰ্যায়ৰ, আৰু ৰামলীলা আৰু তমাশাত ন্যূনতম। তথাপিও, চলন আৰু নৃত্য (আঙ্গিকাভিনয়) বহুতো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ধৰণে নাটকৰ ভিতৰুৱা হৈ পৰে। ছৌ ৰীতিসমূহৰ 'ধৰণ' বোৰত প্ৰৱেশৰ ভঙ্গী আছে, আৰু যক্ষগান, তেৰুকৃথু আদিৰ ৰূপাৰোপিত বুলনৰ ভঙ্গী আছে; থিয় হোৱা, বহা শোৱা আদিৰ চিৰাচৰিত প্ৰথাও আছে; আৰু শেষত আছে স্ত্ৰী অভিনেত্ৰীসকলৰ বাবে (তমাশাত থকাৰ দৰে) বা স্ত্ৰী-চৰিত্ৰত অভিনয় কৰা সকলৰ বাবে (ভৱাই, অঙ্কীয়া নাট আদিত থকাৰ দৰে) পূৰ্ণাঙ্গ নৃত্য। ৰাসলীলাৰ ৰাস অংশসমূহত আৰু ভৱাইৰ গৰবা অংশবোৰত নৃত্য হৈছে গুৰুত্বপূৰ্ণ।

অঙ্কীয়া নাট বা ভাওনাৰ ৰীতিৰ বাহিৰে অইনবোৰ দৃশ্য-সজ্জা নোহোৱাৰ দৰেই; ভাওনাত বিৰাট-বিৰাট মঞ্চ-সামগ্ৰী আনিব পাৰি। প্ৰায়বোৰ ৰীতিতে মঞ্চ-সজ্জাৰ ক্ষেত্ৰত উল্লেখ কৰা 'নাট্যধৰ্মী' (মঞ্চৰ ধৰণ)ৰ সকলো প্ৰথা অনুসৰণ কৰা হয়। এখন বেঞ্চি, এখন চকী বা টুল ইঙ্গিতবাহীভাৱে থৈ দি এখন সিংহাসন, এখন বিছনা বা আন যিকোনো বস্তু বুজাব পাৰি। সাজ-পাৰৰ বহু বিচিত্ৰ প্ৰকাৰ আছে— কুটিয়ট্টম্, যক্ষগান বা ৰাসলীলাত সি হয় অতিমাত্ৰা ৰূপাৰোপিত, ফলত সি হয় চিৰন্তন আৰু কালহীন; বা সি কাল-নিৰ্দিষ্ট সাজ-পাৰো হ'ব পাৰে, যদিও সি সঙ্গতিহীন বা বিসদৃশ হ'ব পাৰে, যি দৰে যাত্ৰা বা নৌটঙ্কীত হয়; নাইবা ভবাই আৰু তমাশাত হোৱাৰ দৰে সি বিশুদ্ধ স্বাভাৱিক সাজ-পাৰ হ'ব পাৰে। আটাইতকৈ চিত্তাকৰ্ষক দিশ হ'ল মুখা আৰু অঙ্গ-ৰচনাৰ কৌশলবোৰ ঃ বিৰাট বিৰাট মুখা থাকিব পাৰে, যি দৰে আছে কৃষ্ণাট্টমত (এই গুৰুত্বপূৰ্ণ ৰীতিটো আমি এই অধ্যয়নৰ পৰা বাদ দিবলৈ বাধ্য হৈছোঁ), বা ভগৱতমেলাৰ নৰসিংহৰ দৰে মুখা থাকিব পাৰে, নাইবা পুৰুলিয়া আৰু চেৰাইকেল্লা ছৌত ব্যৱহৃত মুখাও হ'ব পাৰে। অঙ্গ-ৰচনা অতি বিশদ, বৰ্ণ-প্ৰতীকেৰে আৰু কৰ্ম-কাণ্ডমূলক তাৎপৰ্যৰে ভৰা হ'ব পাৰে, যিদৰে কুটিয়ট্টম আৰু যক্ষগানত হয়; ই বাস্তৱানুগ, কিম্ভূত কিমাকাৰ আৰু ধৰণৰ স্বাভাৱিক ধৰণৰো হ'ব পাৰে, যিদৰে যাত্ৰাৰ কিছুমান চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত বা ভৱাইৰ জূঠন মিঞাৰ চৰিত্ৰত হয়। মুখা আৰু অঙ্গ-সজ্জাৰ কৌশলসমূহৰ তুলনামূলক অধ্যয়নে এই ৰীতিবিলাকৰ লগত এচিয়াৰ বহু ঠাইত প্ৰচলিত আন কিছুমান ৰীতিৰ আন্তঃসম্পৰ্কৰ ওপৰত কৌতুহলজনক আলোকপাত কৰিব পাৰে।

আমাৰ প্ৰতিটো অধ্যায়তে আমি বাদ্য-যন্ত্ৰৰ, বিশেষকৈ ঢোলৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকাৰ উল্লেখ

কৰিছোঁ। আমি এই ৰীতিসমূহত সৰ্বজনীনভাৱে হোৱা ৰাগ আৰু তালৰ পদ্ধতি আৰু লোক-সঙ্গীতৰ সুৰৰ প্ৰয়োগৰ প্ৰতিও দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছোঁ।

এই আটাইবোৰ কথাই আৰু ইয়াৰ উপৰিও আন আন কিছুমান কথাই এক বিশেষ ধৰণৰ ভাৰতীয় নাট্যৰ গঢ় দিছে যি বহুমুখী আৰু বৈচিত্ৰময়। কিন্তু ইয়াৰ সুকীয়া সুকীয়া উপাদানসমূহ যিমানেই সন্দেহাতীতভাৱে আঞ্চলিক বা স্থানীয় নহওক, এই আটাইবোৰ এনে এক সামগ্ৰিকতাৰে অংশ, যাৰ ৰীতি আৰু সাৰ-বস্তু দুয়োটাই প্ৰশ্নাতীতভাৱে ভাৰতীয়। আকৌ ই বৰ্তমান স্থান আৰু কালৰ মানুহৰ জীৱনৰ যিমানখিনি ওচৰ চপা সিমানখিনি উচ্চ সংস্কৃত নাট্যৰো ওচৰ-চপা।

এই ভাৰতীয়ত্বটো পিছে কোনো স্থবিৰ গুণ নহয়, আৰু ই সদায় হৈ আহিছে এটা সৌৰভ, এটা স্বাদ, এটা বহু-আয়তন-বিশিষ্ট জীৱন্ত অভিজ্ঞতা। ইয়াৰ নাট্য-সম্ভাৰে এনে ধৰণৰ মনস্তাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ সুযোগ কৰি দিয়ে যি অভিজ্ঞতাৰ অতীতৰ লগত আৰু ভাৰতৰ অন্যান্য অঞ্চলৰ লগত যোগসূত্ৰ আছে, আৰু লগতে বৰ্তমানৰ লগত আৰু সংশ্লিষ্ট অঞ্চল বা এলেকাৰ সাম্প্ৰতিক স্থান আৰু কালৰ প্ৰতি আগ্ৰহো আছে।

নাট্য-অভিজ্ঞতাটোৰে ল'ব লগা এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ সমাজতাত্ত্বিক ভূমিকাও আছে, কাৰণ ই হ'ল জীৱন-যাপনযোগ্যতাৰ এক কৌশল যিহেতু কেইবা ঘণ্টাও, কেইবা দিন আৰু কেতিয়াবা কেইবামাহো জুৰি চলা অনুষ্ঠানত মৰ্য্যাদাক্ৰম পাহৰি যোৱা হয় আৰু সমগ্ৰ সমাজখনে নিজৰ ঐক্য আৰু সংহতি সাব্যস্ত কৰে। এই দিশৰ পৰা এই ধৰণৰ সামূহিক নাট্য-কৰ্মই এনে এক গুৰুত্বপূৰ্ণ বিবেচকৰ ভূমিকা পালন কৰে য'ত দৰ্শকসকলৰ সামাজিক বৈষম্যক উপেক্ষা কৰা হয়। জনজাতীয় নৃত্য আৰু সঙ্গীত যি ধৰণে অংশগ্ৰহণমূলক ই সেই ধৰণে অংশগ্ৰহণমূলক নহয়, কিন্তু ইয়াত এমুখীয়া মঞ্চৰ অভিনেতা আৰু আঁতৰত বহা দৰ্শকৰ মাজৰ বিচ্ছিন্নতাও নাই। ইয়াত দৰ্শক হ'ল নাট্য-ক্ৰিয়াৰ প্ৰত্যক্ষ অংশগ্ৰহণকাৰী। ৰূপান্তৰিত বা দেৱত্ব-অৰ্পিত অভিনেতাজন হ'ল এক কালহীন প্ৰতীক কিন্তু তাত সমসাময়িক প্ৰযোজ্যতা আৰু অৰ্থ থাকে। দৃশ্য-সম্ভাৰৰ আঙ্গিকত এই দ্বৈত তলৰ ওপৰত জোৰ দিবলৈ ভালেমান কৌশল উদ্ভাৱন কৰা হয়। মুঠতে এই নাট্য হ'ল এক বহু-অঙ্গ-বিশিষ্ট বা বহু-মুখ-বিশিষ্ট দেৱতাৰ দৰে আৰু ই প্ৰতিটো পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ লগতে নতুন অৰ্থ আৰু তাৎপৰ্য্য লাভ কৰে।

ই একে সময়তে চিৰন্তন আৰু কাল-সাপেক্ষ, মূৰ্ত আৰু বিমূৰ্ত, এটা পৰিধিৰ সীমাৰ ভিতৰত অৱস্থিত কিন্তু তাৰ চাৰিসীমা নাই। এই বৈপৰীত্যৰ ভিতৰতেই ইয়াৰ বৰ্তি থকাৰ আৰু বৰ্ণ-বৈচিত্ৰ্যৰ মাজত ব্যক্তি-সত্তাক পোষণ কৰাৰ ক্ষমতাৰ গোপন কথা সোমাই আছে। ইয়াৰ 'মাৰ্গী' আৰু 'দেশী' দিশ নাইবা নাট্যধৰ্মী আৰু লোকধৰ্মী দিশ একোটা মুদ্ৰাৰে দুটা পিঠি নাইবা একে কেন্দ্ৰৰে সৈতে দুটা ঐক্যকেন্দ্ৰিক বৃত্ত। এই বৃত্তৰ অক্ষৰেখাৰ এক আঞ্চলিক সত্তা আছে যি এই সামগ্ৰিক সত্তাক ধৰি ৰাখে।

ভৰতে তেওঁৰ গ্ৰন্থৰ আৰম্ভণিতে যথাৰ্থভাৱেই কৈছিল : "এনে কোনো জ্ঞানপূৰ্ণ প্ৰবাদ-বাক্য নাই, কোনো বিদ্যা নাই, কোনো চাৰু বা কাৰু কলা নাই, কোনো কৌশল, কোনো কৰ্ম নাই যাক 'নাট্য'ত পোৱা নাযায়; আৰু পৰিশেষত ই কৰ্তব্য-কৰ্ম আৰু 'ধৰ্ম'ক পোষণ কৰে।" আমি দেখা পাওঁ প্ৰতিটো ধাৰাই এনে এক বিৰাট নাট্য 'যজ্ঞ'ৰ প্ৰকৃত অংশগ্ৰহণকাৰী, য'ত অভিনেতা আৰু দৰ্শকে নিজ নিজ 'স্ব-ধৰ্ম' পালন কৰে।

পৰিশিষ্ট -I

	কেৰল	কৰ্ণাটক	অন্ধ্ৰ	তামিলনাডু	বিহাৰ, বঙ্গ, অসম, উড়িষ্যা	উত্তৰ প্ৰদেশ, মধ্যপ্ৰদেশ, ৰাজস্থান	গুজৰাট	মহাৰাষ্ট্ৰ
গীতি ৰীতি						আলা উদল, ঢোলা-মাৰু পাবুজী কী পড়		
কথকৰ দ্বাৰা আবৃত্তি					দাসকঠিয়া কাহিনী-বৰ্ণন		চাৰণ	চাৰণ হৰি কথা
কীৰ্তন		হৰিকথা কীৰ্তনাই	বুৰ্ৰা কথা, হৰি-কথা, কীৰ্তনাই	হৰি কথা কীৰ্তনাই ৰাধা-কল্যাণম্	বৰগীত কীৰ্তন	ভজন কীৰ্তন	ভজন কীৰ্তন	ভাৱগীত কীৰ্তন
ঝাঁকি						ঝাঁকি		
শোভাযাত্ৰা নাই					যাত্ৰা যাত্ৰা (জাত্ৰা)			
লীলা ৰীতি					ভাওনা অঙ্কীয়া নাট (অসম)			
মুলা ৰীতি বা সদৃশ অঙ্গসজ্জা	কুটিয়ট্টম্ তেয়ৰম	যক্ষগান ভূতম্			চেৰাইকেল্লা পুৰুলিয়া ছৌ লগতে ভাওনা		গনেশৰ মুখা	
বাটৰ নাট	ওত্তানুথুল্লাল		ৱীথিনাটকম্	তেৰুকুথু		মাচ, নাচ নৌটঙ্কী খ্যাল	ভৱাই	তমাশা
মন্দিৰ প্ৰাঙ্গন নাট্য	কৃষ্ণট্টম্ কুটিয়ট্টম্	যক্ষগান	ভাগৱত মেলা ভাসাকলাপম	ভাগৱত মেলা			ভৱাই গৰবী	
মন্দিৰ নাট	মুটিয়েট্টু আদি	দেৱদাসী	দেৱদাসী অট্টম্	দেৱদাসী অট্টম্	দেওধনী মহাৰি			
পুতলা নাচ ৰীতি	থোলপাৱকুট্টু	গোম্বেয়ট্ট	বোম্মালট্টম্		ৰাৱণ ছায়া	কাঠ পুতলী পুতলা-নাচ		চিত্ৰ-কথি পিঙ্গুলি পুতলা

পৰিশিষ্ট -II

	কুটিয়াট্টম্	যক্ষগান	ভামাকলাপম্	ভাগৱত মেলা	অঙ্কীয়া নাট	ৰামলীলা	ৰাসলীলা	চেৰাইকেল্লা ছৌ	ময়ূৰভঞ্জ ছৌ	পুৰুলিয়া ছৌ	যাত্ৰা/যাত্ৰা	ভৱাই	স্যাংগ/খ্যাল	তমাশা
সম্ভাব্য পুনৰুজ্জীৱনৰ কাল	দশম-একাদশ শতিকা	ষোড়শ শতিকা	ষোড়শ শতিকা	ষোড়শ শতিকা	পঞ্চদশ শতিকা	ষোড়শ শতিকা	ষোড়শ শতিকা	সপ্তদশ শতিকা	অষ্টাদশ শতিকা	সপ্তদশ আৰু অষ্টাদশ শতিকা	ষোড়শ শতিকা	ষোড়শ শতিকা	সপ্তদশ শতিকা	অষ্টাদশ শতিকা
সংস্কৃতৰ ব্যৱহাৰ	আছে	অকল বন্দনাত	আংশিক ভাৱে	আংশিক ভাৱে		আংশিক ভাৱে	আংশিক ভাৱে	নাই	নাই	নাই	নাই	কেতিয়াবা	নাই	নাই
ব্যৱহৃত ভাৰতীয় ভাষা	মালায়লম	কন্নড়	তেলুগু	তামিল তেলুগু	ব্ৰজবোলি অসমীয়া	হিন্দী	ব্ৰজবোলি	উড়িয়া	উড়িয়া	বঙলা	বঙলা	গুজৰাটী হিন্দী	হিন্দী ৰাজস্থানী	মাৰাঠী
নাট্য অনুষ্ঠানৰ স্থান	মন্দিৰৰ কাষ	মুকলি	মন্দিৰৰ ওচৰ বা প্ৰাঙ্গন	মন্দিৰৰ কাষ	সত্ৰ	মন্দিৰ বা মুকলি	মুকলি	মুকলি	মুকলি	মুকলি	মুকলি	মন্দিৰ বা মুকলি	মুকলি	মুকলি
নাট্যানুষ্ঠানৰ গৃহাদি (ক) বন্ধ প্ৰেক্ষাগৃহ (খ) ওখ চাং (গ) যেৰি লোৱা ক্ষেত্ৰ (ঘ) মুকলি ক্ষেত্ৰ	কুট্টম্বলম্	গ	খ	গ	গ	গ	ঘ	গ	ঘ	গ	কেতিয়াবা খ, গ আৰু ঘ	কেতিয়াবা খ, গ	খ	গ
প্ৰাৰম্ভিক কৰ্ম-কাণ্ড (ক) স্তম্ভ স্থাপন (খ) জৰ্জৰ স্থাপন (গ) মুখ্য দেৱতা		স্তম্ভ স্থাপিত হয় আছে গণেশ	গণেশ	নৰসিংহ		বিষ্ণু	বিষ্ণু	শিৱশক্তি	শিৱশক্তি	গণেশ	দুৰ্গা	অম্বিকা	গণেশ	গণেশ
অনুষ্ঠানকাৰীসকলৰ সামাজিক স্থান (ক) ব্ৰাহ্মণ (খ) ক্ষত্ৰিয় (গ) অনুসূচিত জাতি (ঘ) জনজাতি	চাকিয়াৰ	ভাগৱত	ভাগৱত	ভাগৱত	মিশ্ৰিত	ব্ৰাহ্মণ	ব্ৰাহ্মণ	ক্ষত্ৰিয়	পাইক অনুসূচিত জাতি	ভূমিজ (ঘ) ডোম, মুকা	মিশ্ৰিত	সমাজ-বৰ্জিত ব্ৰাহ্মণ বা জাট	মিশ্ৰিত	মিশ্ৰিত
দৰ্শকৰ ধৰণ	উচ্চাদৰ্শী	গ্ৰামীণ	গ্ৰামীণ	গ্ৰামীণ আৰু পৌৰ	গ্ৰামীণ আৰু পৌৰ	গ্ৰামীণ আৰু পৌৰ	গ্ৰামীণ	গ্ৰামীণ আৰু পৌৰ	সকলো শ্ৰেণী কিন্তু ঘাইকৈ গ্ৰামীণ	জনজাতি	গ্ৰামীণ আৰু পৌৰ	গ্ৰামীণ	গ্ৰামীণ আৰু পৌৰ	গ্ৰামীণ আৰু পৌৰ
মুখ্য বিষয়-বস্তু	সংস্কৃত ধ্ৰুপদী	পৌৰাণিক	পৌৰাণিক	পৌৰাণিক	বৈষ্ণৱ	বৈষ্ণৱ	ভাগৱত বৈষ্ণৱ	ৰোমাণ্টিক	মহাকাব্যীয়	মহাকাব্যীয়	মিশ্ৰিত	পৌৰাণিক	মিশ্ৰিত	মিশ্ৰিত

গ্রন্থপঞ্জী

2. Kutiyattam

Byrski, Christopher: "Is Kutiyattam a museum piece?" *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 5, 1967, pages 45-54.

Chaitanya, Krishna: *A History of Malayalam Literature*, Orient longmans, New Delhi, 1971.
Kerala, National Book Trust, India, New Delhi, 1972.

Jones, Clifford: "Some Material for the construction of the Natyamandapa according to the Silparatna", *American Oriental Society Journal*, Sept. 1973.
"Notes on the Restoration of a Temple Theatre for the Sanskrit Drama," *National Centre for the Performing Arts Journal* Vol. IV, No. 1, 1975, pages 25-31.
The Temple Theatre of Kerala, Ph.D. thesis under publication, Macmillan & Co.

Kramrisch, Stella & Consins & Poduval: *The Arts and Crafts of Travancore*, Cochin, 1970.

Krishna Iyer, V.V.: *Zamorins of Calicut*, Calicut, 1938.

Kunnjunni, Raja: *The contributions of Kerala to Sanskrit Literature*, Madras, 1958.
Kutiyattam, a monograph, Sangeet Natak Akademi, New Delhi, 1964.
"Kutiyattam", article in *National Centre for the Performing Arts Journal* Vol. III, No. 2, June 1974, pages 1-13.
"Kutiyattam—the staging of Sanskrit Plays on the Traditional Kerala Theatre," *Sanskrit Ranga Annual*, Madras, 1960.

Mani Madhava, Chakayar: *Natya Kalpadrum* (Malayalam), Indian Press, Kottayam, 1975.

Mathur, J.C.: "Inside a temple theatre", *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 26, Dec. 1972.

Misra, Susheela: "The Kuttu of Kerala," *Music Academy Journal* No. 25, 1954, pages 122-129.

Nair, Parmeshwar: *History of Malayalam Literature*, Sahitya Akademi, New Delhi, 1967.

Panchal, Goverdhan: "Kutambalam," article, *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 8, 1968, pages 17-30.

Pisharoti, R.K.: "Kerala Theatre," *Journal of the Annamalai University*, 1932 and 1934.

Raghavan, M.D.: *Folk Plays and Dances of Kerala*, Archaeological Society, Trichur, 1947.

Raghavan, V.: "The Kutiyattam: its form and significance as Sanskrit drama," *Sanskrit Rang Annual*, Madras, 1964-65 and 66-67, pages 77-87.

Rajgopalan, L.S.: "Music in Kutiyattam," *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 10, Dec. 1968, pages 12-25.

Repley, Sabeena: "Chavittu Natakam: dramatic opera of the Christians of Kerala," *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 12, Dec. 1969, pages 56-73.
Sarkar, H.: *The Temple Architecture of Kerala*, Archaeological Survey of India, New Delhi, 1977.
Shakuntla, V.S.: "Martial Musical Instruments of Ancient India," *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 10, Dec. 1968, pages 5-11.
Tarelekar, G.H.: "Vidushaka in Kutiyattam," *Indian Antiquity II* Oct. 1967, pages 21-28.
Velu Pillai, T.K.: *Travancore State Manuals* 4 volume, Trivandrum, 1940.
Vidyarthi, Govinda: "Mutiyattu: Rare ritual theatre of Kerala," *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 42, 1976, pages 51-63.

3. Yakṣagāna

Adiga, K.P.: "Yakshagana players of Kanara," *Illustrated Weekly*, Dec. 7, 1941.
Ashton, Martha: *Yakshagana*, Abhinava Prakashan, New Delhi, 1977.
"Of Music, Bells and Rhythmic feet: the dance of Yakshagana," *Anima*, USA, Fall 1974, Vol. I. pages 40-55.
Balavenkata, P.: *Karnarjuna Kalaga* (Kannada), Udipi, Pavanja Gururao and Sons, 1969-70.
Bhatt, M.M.: "Yakshagana stage in Karnataka," *Institute of Traditional Culture*, Bulletin Part 2, 1963, pages 235-237.
Diwakar, R.R.: *Karnatak Through the Ages*, Bangalore, Government of Mysore, 1968.
Kambar, Chandrasekhar: "Ritual in Kannada Folk Theatre," *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 25, 1972, pages 7-22.
Karanth, K.S.: "Yakshagana," *Marg* XIX, 2 March 1966, pages 17-29.
Yakshagana (Hindi), Radhakrishna Prakashan, New Delhi, 1973.
"Dance Rituals of South Kanara," *Journal of the Mythical Society*, Bangalore, India, XLVIII, 1957-58, pages 88-89.
"Yakshagana: a musical dance drama," *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 10, Oct. 1959, pages 11-17.
"The Yakshagana of Karnataka," *National Centre for the Performing Arts Journal* Vol. III, No. 3, Sept. 1974, pages 1-8.
Karmakar, A.P.: *The Cultural History of Karnataka*, Govt. of Mysore, 1955.
Masti Venkatesh I: *Popular Culture of Karnataka*, Govt. of Mysore, Mysore.
Mugali, R.S.: *History of Kannada Literature*, Sahitya Akademi, New Delhi, 1975.
Narsimhachar, D.L.: *The Bhagavat Plays in Mysore*, Proceedings of the 8th All India Oriental Conference, Mysore, 1935.
Pandeshwar: *Yakshagana Nataka*, Bharat Jyoti, 1949.
Raghavan, V.: *Yakshagana*, Triveni, Madras, 1933.
Ranganath, H.K.: *The Karnataka Theatre*, Karnataka University, Dharwar, 1960.
Rice, E.P.: *A history of Kannada Literature*, Calcutta Associated Press, Calcutta, 1921.
Pampa Mahakavi: Article by scholars on 'life and time of Pampa,' Karnataka Vidya Vardhakar Sangha, Dharwar, 1951.
Sanjiva Prabhu & Upadhyaya, K.S.: "Yakshagana puppets," *National Centre for the Performing Arts Journal*, Vol. V, No. 3, Sept. 1976, pages 1-14.
Upadhyaya, K.S.: "Yakshagana Bayalata," *Sangeet Natak Akademi Journal*, March 1969, pages 37-51.
-onymous: *Sabhalakshana mattu Prasangapithika*, Udipi Pavanje Gururao & Sons, 1968-69, (Kannada).

4. Bhāgavatamelā and Kucipudi

Appa Rao: "Kuchipudi Bhagavatamela," unpublished paper read at the dance seminar, New Delhi, 1958.
Kshetreyya Visakapatanam (Telugu), Kshetreyya Samiti, 1956.
Brown C.P. (Transl.): *Sumati Satakam* by Baddena Andhra Pradesh Sahitya Akademi, Hyderabad, 1973.
Chakarvarty, Srinivas: *Telugu Nataka Kavulu*, Vijayawada Jayanti Publications
Iyer, E. Krishnà: "Bhagavatamela," *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 13, Sept. 1969, pages 46-56.
"Classical Bhagavatamela dance drama," *Marg* XIX, 2 March, 1966, pages 4-12.
Terukuttu or Street Play, *Marg* XIX, 2 March, 1966, pages 4-12.
Jogarao, S.V.: *Yakshaganacarita* (Telugu).
Jogi, Somayi: *Yakshaganamulu* (Telugu), Kakinad Andhra Vishva Kalaparisat, 1955.
Jones, Clifford: "Bhagavatamela Natakam," *Journal of the Asian Studies* XXII, 2 Feb., 1963, pages 193-200.
Kothari, Sunil: *Bhagavatamela*, Ph.D. thesis, M.S. University of Baroda, under publication.
Meenakshisundaram T.: *History of Tamil Literature*, Annamalai University,
Narasimha Rao, L.: *Kalyana Raghavamu Sandambhimudrakashala Sharani*, 1915.
Narala, V.R.: *Vemana*, Sahitya Akademi, New Delhi, 1969.
Paravatisam, V.: *Bhagavatulu—Kuchipudi* Vijayawada Vijayalakshmi and Co.
Raghavan, V.: "Kathakali and Bharatanatya," *Triveni*, 1933.
"The Bhagavatamela," *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, No. 5, 1937, pages 170-173.
"The Veethinatakam of Andhra," *Sangeet Natak Akademi Journal*, 1969, pages 33-36.
Rajagopal Rao, T.: *A Historical Sketch of Telugu Literature*, Andhra
Raju, P.T.: *Telugu Literature: Andhra literature*, International Book House Ltd, Bombay, 1944.
Rama Raju, B.: *Janapadu Gaya Vangamaya Carita* (Telugu).
Rao, Bandakanakalingeshwar: "The Kuchipudi of Andhra," *Marg* XIX, 2 March, 1966, pages 30-36.
Sambamoorthy, P.: The Operas of Tyagaraja, *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 6, 1967, pages 36-39.
Sarma, C.R.: *Landmarks in Telugu Literature*, Lakshminarayana Granthamala, Madras, 1975.
The Ramayana in Telugu and Tamil, Lakshminarayana Granthamala, Madras, 1973.
Sastri, M.: "Vankatarama Prahalad, Caritam Kirtanas," (English), *Music Academy Journal*, 1965.
Sitaramaiah, K.: *A Handbook of Telugu Literature*, Hyderabad, 1941.
Sitapati, G.V.: *History of Telugu Literature*, Sahitya Akademi, New Delhi, 1965.
Sriram Sastri, G.: *Andhra Nataka Rangamu* (Telugu), ed. by Dorswamayya Chittor, 1924.
Venkataraya Sastry: *Nanne Chodunniyumu Kavitvam* (Telugu), Hyderabad,
Venkatavadhini, D.: *Pothana*, Sahitya Akademi, New Delhi, 1972.
Vijayaraghava Nayak: *Srikrishna Vilasamu—Yakshagana*, ed. by S. Sundara Sharma, Tanjore Mahal Saraswati Library, 1956. (Devanagari, Telugu).
Vipranarayana Carita Yakshagana, ed. by V. Sundarasama T.S.M.M. Tanjore, (Telugu, Devanagari), 1956.

5, 6 & 7. The Chau Forms

Bhattacharya, Asutosh: *Purulia Chau*, Rabindra Bharati University, Calcutta, 1972.
"The Chau Masked Dance of West Bengal, A general Survey"—*National Centre for the Performing Arts Journal* Vol. V., No. 2, June, 1976, pages 16-28.

Blank, Judith: *The History, Cultural Context and Religious Meaning of the Chau Dance*, Ph.D. dissert., University of Chicago; 1972.
Khokar, Mohan: "Saraikala Chau,", *National Centre for the Performing Arts Journal*, Vol. II, No. 2, 1973, pages 25-32.
"Chau—Mask Dance of Saraikala," *Pushpanjali*, Vol. V, No. 1, 1969, pages 77-92.
Kothari, Sunil: "Saraikala Chau," *Marg*, XXII, Dec., 1968, pages 5-29.
Mahapatra, Sitakant; "Chau dances of Mayurbhanj,," *National Centre for the Performing Arts Journal*, Vol. VIII, No. 3, Sept., 1978.
Pani, Jiwan: "Mayurbhanj Chau," *Marg*. XXII, Dec., 1968, pages 31-45.
"Chau—a comparative study of Saraikala and Mayurbhanj forms, *Sangeet Natak Akademi Journal*, No. 13, July-Sept., 1969, pages 39-43.
Richmond, Farley: *Purulia Chau: An Introduction*, Kali (Cochin) 1971, pages 15-21.
Vatsyayan, Kapila: "Mayurbhanj Chau," *National Centre for the Performing Arts Journal*, Vol. 19, Bombay
Vestal, Theodore M.: *The Chau Dance of India*, New Delhi, 1970.
Brochure of the Chau dance festival held in Calcutta, Feb., 1977. (unpublished).
Papers submitted at Chau Dance Seminar held in Bhuvaneswar, Dec., 1978 (unpublished).

8. Ankiā-nāṭa and Bhāonā

Barua, B.: *Studies in Early Assamese Literature*, 1953.
Barua, B.K.: *Sankaradeva, Vaishnava Saint of Assam*, Assam Academy, Gauhati, 1960.
Barua, H.: *Assamese Literature*, National Book Trust, India, New Delhi, 1965.
Bhattacharya, D.H.: *Origin and Development of the Assamese Drama and Stage*, Barua Agency, 1964.
Bhuyan, S.K.: *Studies in the Literature of Assam*, Lawyers Book Stall, Gauhati, 1956.
Gait, Sir Edward,: *A History of Assam*, Thacker and Spink Co., Calcutta, 1926.
Goswami, P.: "The Namaghar," The educational review, Madras, 1952.
Assamese Drama, Calcutta, 1960.
Kakati, B.K.: *Aspects of Assamese Literature*, Gauhati University, Gauhati, 1953.
Medhi, Kaliram (ed): *Ankawali Part I*, Gauhati, 1948, with 21 plays of Sankaradeva.
Neog, M.: *Prachya-Shasaravali*, an anthology of inscriptions, Publication Board, Assam, 1973.
Sattriya Dances and Their Rhythms, Gauhati, Assam, 1974.
Rhythm in Vaishnava Music of Assam, Barget Research Committee, Assam, 1962.
Sankaradeva and His Times, University of Gauhati, 1965.
Svara Rakhat Bargita, Assam Sangeet Natak Akademi, Shillong, 1970.

9 & 10. Rāmalīlā and Rāsalīlā

Agrawala, Ramanaryana: *Sangita* (Hindi), Rajpal & Sons, Delhi, 1976.
Rasalila, unpublished ms.
Awasthi, Suresh: "Rasalila," *National Centre for the Performing Arts Journal*, Vol. 19.
Awasthi, Induja: *Ramayana Ki Parampara* (Hindi), Radha Krishna Prakashan, New Delhi, 1979.
De, S.K.: *Early History of the Vaishnava Faith and Movement in Bengal*, General Printers, Calcutta, 1942.
Gargi, Balwant: "Ramalila in Ramanagar," *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 13, July 1969.

Hein, Norvin: *The Miracle Plays of Mathura*, Oxford University Press, 1972.
The Ramalila in Traditional India Structure and Change, ed. Milton Singer Phil.
Jackson, A.V.M.: *Children on the Stage in Hindu Drama*, The Looker-on 5. 1897 abstracted in the translation of the American Philosophical Association 27 (1896) proceedings.
Mittal Prabhudayal: *Braj ka Sanskrit Itihasa*, Rajakamal Prakashan, 1968.
Ojha Dasharath: *Hindi Natak Udbhava aur Vikas* (Hindi), Rajpal & Sons, Delhi, 1961.
Rasa aur Rasanayikavya (Hindi) Nagari Pracharini Sabha, Varanasi, 1965.
Sarkar, J.N.: *Chaitanya's Pilgrimages and Teaching*, London, 1913.
Sharam Saran Bhagavan Prasad: *Sri Bhaktamala* (6 parts), Banaras, 1903-09.
Yamadagni: *Mathura ki Rasalila*, unpublished thesis on the Rasalila.

11. Yātrā

Bhattacharya, A.: "Yatra of Bengal", *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 12, June, 1969, pages 29-39.
De, S.K.: *Bengali Literature in the Nineteenth Century*, Calcutta University, 1919.
Ghosh, J.C.: *Bengali Literature*, Oxford University Press, 1948.
Guha, Thakurta P.: *The Bengali Drama*, Kegan Paul, Trench, Trubner, London, 1930.
Mansinha, Mayadhara: *History of Oriya Literature*, Sahitya Akademi, New Delhi, 1962.
Mazumdar, N.R.: *Caitanyacaritamrita* (Adilila), Calcutta, 1925.
Patnaik, Dhirendra: "Folk plays of Orissa," *Sangeet Natak Akademi Journal* 32, 1974, pages 26-34.
Sen, D.C.: *History of Bengali Literature*, Calcutta University, (several editions).
Folk Literature of Bengal, Calcutta University, 1920.
Vaisnava Literature of Medieval Bengal, Calcutta University, 1917.
Sen, Sukumar: *History of Bengali Literature*, Sahitya Akademi, New Delhi, 1960.
Vipradasa's Manasamangal, Asiatic Society, Calcutta, 1925.
History of Brajabauli Literature, Calcutta University, 1935.
Bangala Sahityar Katha, (Bengali), Calcutta University, 6th edition, 1965.
Sen Gupta, Sankar: *Folklore of Bengal*, Indian Publications, Calcutta, 1976.

12. Bhavāi

Bakshi, R.P.: *Natya Rasa* (Gujarati), Chetan Prakashan Gruha, Baroda, 1959.
Choksi, Mahesh: *Gujarati Natya Sahityano Udbhava Ane Vikas* (Gujarati) Gujarat Sangeet Nritya Natya Akademi, Ahmedabad, 1965.
Desai, Sudha: *Bhavai—A Medieval Form of Ancient Indian Dramatic Art*, Gujarat University, Ahmedabad, 1972.
Farley, Richmond: *Bhavai: Village Theatre of West India*, in papers in International and World Affairs East Lensing, Michigan, 1969.
Hastalikhit Pustakoni Savistar Namavali Sangrah (Gujarati), Farbes Gujarati Sabha, Bombay, 1923.
Hiralal, L. & Kaji, D.B.: *Gujaratni Rangabhoomi* (Gujarati) Sastu Sahitya Vardhak Karyalaya, Ahmedabad, 1951.
Jhaveri, K.M.: *Milestone in Gujarati Literature*, Gujarat Printing Press, 1938.
Gujarati Sahityana Margasuchak Ane Vadhu Margasuchak Stambho, N.M. Tripathi Pvt. Ltd., Princess Street, Bombay, 1958.

Mazumdar, M.R.: *Cultural History of Gujarat*, Popular Prakashan, Bombay, 1965.
History of Gujarati Metrical Romances, chapter in the volume of Medieval Gujarati Literature edited by K.M. Munshi, 1926.
Mazumdar, M.R. & Jodhani, M.: *Gormana Geeta* (Gujarati), Rajya Loka Sahitya Samiti, Ahmedabad, 1967.
Meghani, A.: *Kankavati*, (Gujarati), Gurjar Grantha Ratna Karalaya, Ahmedabad, 1955.
Sorathi Geet Kathao (Gujarati), Saurashtra Mudranalaya, Ranpur, 1931.
Mehta, B.B.: *Bhavaina Veshni Vartao* (Gujarati) M.S. University, Baroda, 1964.
Mehta, C.C.: *Madhyakalna Sahitya Prakaro* (Gujarati), N.M. Tripathi Pvt. Ltd., Bombay, 1913.
Mehta, D.: *Gujarati Bindhandhadari Rangabhoomino Itihasa* (Gujarati), M.S. University, Baroda, 1956.
Munshi, H.D.: (ed) '*Bhavani Bhavai Prakash*' (Gujarati), Akasheth Kuva Ni Pole, Rajpur, Ahmedabad.
Munshi, K.M.: *Gujarat and Its Literature*, Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay, 1958.
Nilakantha, Mahipatram Rupram: (ed), *Bhavai Sangraha* (Gujarati), Bharat Printing Press, Ahmedabad, 1st edition 1866, 4th edition 1920.
Samer, Dinlal: *Rajasthan ki Bhavai*, Bharatiya Loka Kala Mandal, Udaipur, 1960.
Sanghavi Dina: *Loka Bhavai*, Chetan Prakashan Gruha, Bombay, 1951.
Shah, P.V.: (ed), *Gujarati Nataka Yane Deshi Bhavai*, (Gujarati) Bhavanagar, 1938 (?).
Shastri, K.K.: *Hansuli*, written by Nayaka Asaita, Gujarat Vernacular Society, Ahmedabad, 1945.
Shukla, Mayashankar: (com.) *Desi Bhavaino Bhomiyo*, Amba Saurashtra Vidya Vijaya Printing Press, Bhavanagar.
Thakar, Jashvant: *Lokanatya Ane Gamdu* (Gujarati), M.S. University, Baroda, 1961.

13. Svāṅga, Khyāla, Nautankı

Agrawala, Ramanarain: *Sangita: Ek Loknatya Parampara* (Hindi), Rajpal & Sons, 1976.
Awasthi, Suresh: "Nautanki—An Operatic Theatre," *National Centre for the Performing Arts Journal*, Bombay, Vol. VI, No. 4, Dec., 1977, pages 23-36.
Bhanawat, M.: *Rajasthan Lok Natya Parampara* (Hindi), Bharatiya Lokakala Mandal, Udaipur, 1968.
Rajasthan ka Turrakalangi (Hindi), Bharatiya Lokakala Mandal, Udaipur, 1961.
Lal, Lakshminarayan: *Parsi—Hindi Rangamanch* (Hindi), Rajpal & Sons, Delhi, 1973.
Pandey, Induprakash: *Avadhi Lokageet Aur Parampara* (Hindi), Allahabad, 1957.
Parmar, Shyam: *Bharatiya Lokasahitya*, Rajkamal Prakashan Ltd., Bombay, 1958.
Samar, Devilal: *Rajasthani Lokanatya, Rajasthani Lokanritya, Rajasthani ke Lokanuranjan* (Hindi), Bharatiya Lokakala Mandal, 1957.
Upadhyaya, K.D.: "Laya and Tala in the Folk Music of Uttar Pradesh," *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 32, 1974, pages 34-39.

14. Tamāśā

Abrams, Tevia: *Tamasha, People Theatre of Maharashtra State*, Thesis submitted for Ph.D. for Michigan State University ,USA, 1974.
Banahatti, S.N.: *Marathi Natyakala Ani Natya Vangmaya* (Marathi), Poona Vidyapeeth, 1959.
Bhatt, G.K.: '*Vidushak*', Maharashtra Grantha Bhandara, Kolhapur, 1959.
'*Vidushaka*' New Order Book Co., Ahmedabad, 1959.

Dandekar, V.P.: *Marathi Natya Srushti* (Part 2), (Marathi) Samajika Nataka, Baroda, 1957.
Joshi, V.K.: *Lokanatyanchi Parampara* (Marathi), Vishvakarma Press, Poona, 1961.
Kulkarni, A.N.: *Marathi Rangabhoomi*, Venus Book Stall, Pune, 1961.
Naik, Bapurao: *Origin of the Marathi Theatre*, Maharashtra Information Centre, 1967.
Nandakarni, Dhyaneshwar: "Marathi Tamasha—Yesterday and Today," *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 12, June, 1969, pages 19-28.
Ranade, Ashok: "Powada," *National Centre for the Performing Arts Journal*, Vol. III, No. 4, Dec., 1974, pages 36-40.

15. General

Anand, Mukhraj: *Indian Theatre*, Roy Publications, New York, 1951.
Das Gupta: *Indian Stage*, Vol. I to IV, Calcutta Metropolitan Publishing House, 1944.
Gargi, Balwant: *Theatre in India:* Theatre Arts, New York, 1962.
Folk Theatre of India, University of Washington, Seattle, 1966.
Kale, Pramod: *The Theatric Universe*, Popular Prakashan, 1974.
Mathur, J.C.: *Drama in Rural India*, ICCR publication, 1967.
Mukhopadhyaya, D.. "Lesser Known Forms of Performing Arts in India," *Minimax* special number, Delhi, 1976.
Parmar, Shyam: *Traditional Folk Media*, Goka Books, New Delhi, 1975.
Pani, Jiwan: "Hanuman and Traditional Indian Theatre," *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 35, March, 1975, pages 5-16.
Rangacharya Adya. *Indian Theatre*, National Book Trust, India, New Delhi, 1971.
Schramm Harold: "Musical Theatre in India," *Asian Music* I, 1968-69, pages 31-40.
Varadapande, M.L.: *Traditions of Indian Theatre*, Abhinava Prakashan, New Delhi, 1978.
"Ganesa in Indian Folk Theatre," *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 27, March, 1973, pages 64-75.
Vatsyayan, Kapila: "The Tradition of the Performing Arts"—*National Centre for the Performing Arts Journal*, Vol. IV, No. 1, 1975, pages 32-40.

Special number of the *Sangeet Natak Akademi Journal* No. 21 (September 1971). Report on the Roundtable on the contemporary relevance of traditional theatre.

Note: Where language is not mentioned it is English.

শব্দ টীকা

অক্কিট্ট	কূটিয়ট্টমৰ পৰিভাষা, স্তুতি গীত।
অখাৰা	নৃত্য, নাট্য, দেহ-কৌশল প্ৰদৰ্শন আদি বিভিন্ন উদ্দেশ্যত ব্যৱহৃত ব্যায়াম-ঘৰ; পৰিবেশক-মণ্ডলী .সূচক সমষ্টিবাচক পদ।
অগ্নিগড় অথবা ঘেৰা	ভাওনাত পোহৰাবলৈ ব্যৱহাৰ কৰা জোঁৰ।
অঙ্গহাৰ	কেইবাটাও একক বিশিষ্ট নৃত্যৰ দীঘলীয়া গতি বিধি।
অড়বু	ভৰতনাট্যমৰ চলনৰ
অতিকায়	যক্ষগানৰ এটা চৰিত্ৰ; ৰাৱণৰ পুত্ৰ
অতিক্ৰান্ত	এখন ভৰিৰ উত্তোলনসূচক পদক্ষেপ বিশেষ
অতুন্ন সূত্ৰধাৰ	উজ্জ্বল গোলাপী ৰঙৰ অঙ্গ সজ্জাৰে পৰিপাটিকৈ সাজ-পাৰ পিন্ধা সূত্ৰধাৰ
অধিকাৰী	ভাওনা অথবা যাত্ৰাৰ মঞ্চ-নিৰ্দেশক বা পৰিচালক (সূত্ৰধাৰ চাওক)
অধিষ্ঠান	স্থাপত্য বিজ্ঞানৰ পৰিভাষা, মন্দিৰৰ অংশ
অনুক্ৰম	কূটিয়ট্টমৰ প্ৰাৰম্ভিক অংশ
অভিনয়	সকলো প্ৰকাৰৰ অভিনয় কৌশল সূচক শব্দ
অম্বলৱাসী	মন্দিৰৰ সেৱক, সাধাৰণতে কূটিয়ট্টম পৰিৱেশক এশ্ৰেণী মানুহ।
অম্বৰয়নত্তীল নট	উৰণ ইত্যাদিসূচক নৃত্য শৈলী বিশেষ।
অৰদ্ধি	তিহাইত গৈ তুঙ্গী হোৱা ছন্দোময় ৰচনাবিশেষ।
অৰন্নুতলি আৰু অৰঙ্গু তলি	কূটিয়ট্টমৰ প্ৰতিটো অঙ্গৰ আৰম্ভণিতে নাম্বিয়াৰৰ দ্বাৰা মঞ্চ শুদ্ধীকৰণ।
অৰূপ	ৰূপৰ উৰ্দ্ধ, ৰূপবিহীন
অৰ্ধ আলীয়ম	আশ্চৰ্য্যচূড়ামণিৰ অংশ বিশেষত বৰ্ণিত তথা তপস্বীসকলৰ আলিঢৰ লেখীয়া এক ভঙ্গী

অৰ্ধ মণ্ডলী	গোৰোহাকেইটা সংলগ্ন কৰি আঁঠু ভাঁজ কৰি বাহিৰলৈ মেলি আৰু বুঢ়া আঙুলি দুটা পৰস্পৰ বিপৰীতমুখী কৰি থিয় দিয়াৰ এক ভঙ্গী;পাশ্চাত্য 'বেলে'ৰ 'ডেমি প্লাই' আৰু নাট্যশাস্ত্ৰৰ বৈষ্ণৱ আৰু বৈশাখ স্থানৰ সদৃশ; বহুবিধ ভাৰতীয় নৃত্য শৈলীত প্ৰধানতঃ ভৰত নাট্যমত ব্যৱহৃত।
অক্ষৰ	আভিধানিক অৰ্থ আখৰ, শব্দ; তাল আদিৰ প্ৰাথমিক গোট আদি বহু অৰ্থত ব্যৱহৃত হয়।
আভঙ্গ	কেন্দ্ৰীয় উলম্ব চলাচলত অসমভাৱে বিস্তৃত ভৰ
আঙ্গিকাভিনয়	শৰীৰৰ বিভিন্ন অঙ্গৰ ব্যৱহাৰেৰে কৰা ভাৱ প্ৰকাশ (অভিনয়)
আচৰ	মুক্ত–মঞ্চ (যাত্ৰা)
আদি–তাল	কৰ্ণাটকী সঙ্গীতৰ অন্তৰ্গত অষ্টমাত্ৰা বিশিষ্ট এটা তাল
আৰন	শিক্ষক, কথাকলিৰ গুৰু ইত্যাদি
আৰাধনা নৃত্য	অন্ধ্ৰ আৰু কৰ্ণাটকত প্ৰচলিত ইষ্ট দেৱতাৰ উপাসনাৰ সময়ত পৰিৱেশিত নৃত্য।
আলীঢ়	কাঁড়-নিক্ষেপণ আদি সূচোৱা নাট্য-শাস্ত্ৰত বৰ্ণিত ভঙ্গীসমূহৰ এটা
আসন	বহা ভঙ্গিমা
আৱণী বা আৱণ্	সাধাৰণতে ভৱাইৰ কোনো চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশৰ সময়ত প্ৰৱেশ গীত হিচাপে ব্যৱহৃত সাঙ্গীতিক মূৰ্চ্ছনা ; পথপ্ৰদৰ্শন সূচক এক ত্ৰিভূজ
অৰসা	ঢোলৰ বোলৰ লগত পৰিৱেশিত নৃত্যৰ গতি বিধি
অৰয়ুম তলয়ুম মুৰুক্কি	কুটিয়ট্টমত যুদ্ধ অথবা দ্বন্দ্বযুদ্ধৰ প্ৰস্তুতি হিচাপে ব্যৱহৃত নৃত্য শৈলী।
অলম শ্লোক	কুটিয়ট্টমত নাঙ্গয়াৰ আৰু নাম্বয়াৰে আওৰোৱা পদ্য আৰু গীত।
অলৰ্চ্চ	কুটিয়ট্টম আৰু কথাকলিত ব্যৱহৃত গৰ্জন আদি মুখশব্দ।
অল্পপল্লৱ	হস্ত-মুদ্ৰা বিশেষ
অষ্টতাল	তালবিশেষ
অষ্টমঙ্গল ৱস্তু	নাট্য-পৰিৱেশনৰ পূৰ্বে ৰীতিগত ভাৱে ব্যৱহাৰ কৰা আঠটা মংগলসূচক বস্তু (কুটিয়ট্টম)
আহাৰ্য্যাভিনয়	সাজ-সজ্জা, মঞ্চ-সজ্জা, অংগ সজ্জা, মুখা ইত্যাদি।
ইড়ক্কা অথবা এড্ডকা	বাদ্যযন্ত্ৰ বিশেষ
ইগোলা অথবা ইগুল	কুটিয়ট্টমত ব্যৱহৃত মূৰ্চ্ছনা বিশেষ।
একতালম্	চাৰিমাত্ৰা বিশিষ্ট তাল।
এক্কলগান	সঙ্গীত শৈলী, একক গীত
এড়ক্কা	মাৰিৰে বজোৱা অগা-পিছা কৰিব পৰা কাষযুক্ত সৰু ঢোল।
ওক্কপ্লেটুট্টল	ঢোল বাদনৰ প্ৰথম ভাগ (কুটিয়ট্টম)
ওজা-পালি	সঙ্গীত আৰু নৃত্যৰ সমষ্টিবাচক শব্দ।
ওদ্দোলগ	যক্ষগানত চৰিত্ৰসমূহৰ প্ৰৱেশৰ সময়ত ব্যৱহৃত বোল।
ওঢ়নি	উৰ্ধাংশৰ পোচাক, দীঘল গলাবান।
কটকম্	কাঠত খোদাই কৰি নিৰ্মান কৰা খাৰুবিশেষ; গতি এবিধকো বুজায়।

কটি-কচ্ছিনী	এপদ অলঙ্কাৰ।
কটি-সূত্ৰ	কমৰবন্ধ, টঙালি; ভাস্কৰ্যৰ পৰিভাষা হিচাপেও ব্যৱহৃত হয়।
কদলী	এবিধ কল।
কমল পৰিৱৰ্ত্তন	অনুক্ৰমৰ পূৰ্বৰ প্ৰকৃত হস্ত সঞ্চালন।
কম্পূ	অঞ্জন, কাজল।
কৰণ	চলনৰ গতি বিধি
কৰতাল	বাদ্যযন্ত্ৰ বিশেষ।
কৰধনী	কমৰবন্ধ।
কৰ্গম	এবিধ ধৰ্মীয় নৃত্য আৰু মাঙ্গলিক কাৰ্যৰ কলহ
কৰ্তৰীমুখ	হাতেৰে কেঁচি অথবা চেপেনাৰ ভঙ্গী কৰা
কৰ্মা	বৰ্ষাকালীন উৎসৱ।
কলকেড্ৰিকলি	মহিলাৰ সমূহীয়া নৃত্য।
কলপ্পৰত্তু নটক্কক	প্ৰৱেশ আৰু প্ৰস্থানসূচক গতি, শান্ত আৰু গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ
কল্যাণী	ৰাগবিশেষ
কৱি-গান	ৰচনা–শৈলীবিশেষ।
কক্ষ বিভাগ	মঞ্চৰ বিভিন্ন অংশত বিভাগীকৰণ।
কলি কটা	ছৌৰ দ্ৰুত আৰু সংক্ষেপ গতি সূচক একপ্ৰকাৰ চলন
কলি ভঙ্গ	সাৱলীল নিৰৱচ্ছিন্ন গতি বুজোৱা একপ্ৰকাৰৰ চলন
কলিয়ম ৰেচ্চু তিৰিয়ৰ্কু	প্ৰাৰম্ভিক, প্ৰাথমিক চলনৰ সমাপ্তিসূচক একপ্ৰকাৰৰ প্ৰকৃত গতি
ক্ৰিয়া	ধৰ্মীয় নৃত্য-শৈলী (কুটিয়ট্টম্)
কাকড়া	পোহৰৰ ব্যৱস্থা
কাংচলিয়া	ভৱাইৰ কাংচল পৰিহিতা মহিলা চৰিত্ৰ নৰ্তকী
কাপড়-চিথনা	পুৰুলিয়া ছৌত মুখা প্ৰস্তুতিৰ বাবে ফটাকানিৰ ব্যৱহাৰ কৰা
কামাস্ত্ৰম	কামদেৱৰ অস্ত্ৰ; কুটিয়ট্টমত সংযোজিত অংশ
কাৰড়ী	ধৰ্মীয় নৃত্যবিশেষ
কাব্য	বিস্তৃত বৰ্ণনামূলক কাব্য
কীৰ্তন, কীৰ্তনাই	সাঙ্গীতিক ৰচনাৰ বিভিন্ন ৰূপ।
কুচল	ফুৱাই বজোৱা বাদ্যযন্ত্ৰ।
কুঞ্চিতলম অথবা কুঞ্চিতাল	খুটি তাল
কুট্টম্বলম, কুট্টম্পলম্	কেৰলৰ নাট্য-মঞ্চ
কুট্টু	নাটক, খেল ইত্যাদি; সমষ্টিবাচক শব্দ
কুডুম্ম	বিদূষকৰ মূৰৰ টুপীত গাঁঠি মাৰি থোৱা দীঘল চুলি।
কুট্টাৰিলক্কু	শলিতা থকা চাকি।
কুণ্ডল	কাণৰ অলঙ্কাৰ
কুম্মী	মহিলাৰ সমূহীয়া বৃত্তাকাৰ নৃত্য।
কুপ্পয়ম	দীঘল হাতৰ ৰঙা হলৌ চোলা
কুৰি কুনম্	নৃত্য-ক্ৰিয়াৰ অংশস্বৰূপ চমু পদক্ষেপ

কুৰুমকুঝল	ফুৱাই বজোৱা ক্ষুদ্ৰাকৃতিৰ বাদ্যযন্ত্ৰ বিশেষ।
কুলশঙ্খ	কুটিয়ট্টমত কপালত দিয়া চিহ্ন।
কেত্তিত্তিৰিয়াল	এখন হাত, সঞ্চালন কৰি আনখন হাতৰ গাঁঠিত মেৰিয়াই ধৰি কৰা বেগী হস্তচালনা।
কেদাগ	শিৰস্ত্ৰাণ হিচাপে ব্যৱহৃত বিচনীৰ লেখীয়া অলঙ্কাৰ (যক্ষগান)
কেদাৰ	ৰাগবিশেষ
কেলি-গোপাল	সাহিত্য কৃতি
কেশভৰম্-কিৰীটম	কুটিয়ট্টমত ব্যৱহৃত চক্ৰযুক্ত অলঙ্কৃত মুকুট
কোতী	মাঙ্গলিক অনুষ্ঠানত উপহাৰ হিচাপে ব্যৱহৃত নোধোৱা কাপোৰ
কোদাঙ্গী অথবা কোনাঙ্গী	ভাগৱতমেলা আৰু যক্ষগানৰ কৌতুকাভিনেতা
কোমলী	তেৰুকুথুৰ কৌতুকাভিনেতা
কোম্পা	এবিধ ৰণশিঙা (কুটিয়ট্টম)
কোৰা কুৰুল্লী	কুটিয়ট্টমৰ সুৰ
কোবৰাই ৰাগ	ৰাগবিশেষ
কোলম	ফুৱাই বজোৱা বাদ্যযন্ত্ৰ
গমক	সঙ্গীতৰ অলঙ্কৰণ।
গম্ভাৰ	এটি চৰিত্ৰ; এশ্ৰেণী মানুহকো বুজায়।
গৰবী	গুজৰাটৰ বহুতো নৃত্য-শৈলী আৰু নাট্যাভিনয়ত ধৰ্মীয় কাৰ্যত ব্যৱহাৰ কৰা কলহ।
গছ বা গছা	বৃক্ষ; কিন্তু ইয়াত ভাওনা স্থান পোহৰাবলৈ বৰ্থ জোঁৰ অদি থোৱা চাং হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা গছৰ কুণ্ডা বুজাইছে।
গ্ৰামদেৱতা	গাঁৱৰ অধিষ্ঠাতা ইষ্ট দেৱতা।
গুৰুঘাট	ভাওনাৰ অংশবিশেষ
গেজ্জে	গোৰোহাত বন্ধা ক্ষুদ্ৰাকৃতিৰ নূপূৰ
গোপ-পীঠ ৰাগ	সাঙ্গীতিক ৰচনা
গোপী-চিহ্ন	কুটিয়ট্টমৰ বিশেষ কপাল চিহ্ন।
গোপী-প্ৰাৰ্থনা	ব্ৰজৰাসৰ অংশ
ঘট	কেইবাবিধো নাট্যাভিনয়ৰ পূৰ্বৰ ধৰ্মমূলক কাৰ্যত ব্যৱহৃত কলহ অথবা পাত্ৰ।
চচৰ	ভৱাই বৃত্তাকাৰ অথবা আয়তাকাৰ মুক্ত মঞ্চ।
চৰ্চৰি	সংস্কৃত সাহিত্যত উল্লেখিত সঙ্গীত আৰু নৃত্য ৰচনা
চড়চড়ী	বাদ্যযন্ত্ৰ বিশেষ
চন্দ্ৰকলা	অৰ্ধ চন্দ্ৰ, কপাল-চিহ্ন; হস্তমুদ্ৰাবিশেষ
চবিত্তুক ক্ৰিয়া অথবা চৱত্তু	কুটিয়ট্টম নৃত্যৰ আঁৰ কাপোৰৰ পিচপিনে আৰু মুকাভিনয় অবিহনে পৰিৱেশিত অংশবিশেষক পৰিভাষা
চৱিত্তু নাটকম্	কেৰলৰ খ্ৰীষ্টধৰ্মীসকলৰ মাজত প্ৰচলিত জনপ্ৰিয় গীতি-নৃত্য-নাটিকাৰ ৰূপবিশেষ

চয়িল্যম	কুটিয়ট্টমৰ অংগ-সজ্জাত ব্যৱহৃত তেলৰ সৈতে মিহলাই ঘঁহা গোলাপী ৰং।
চাক্রিয়াৰ কৃত্তু	চাক্রিয়াৰৰ স্বকীয় এক নাট্য ৰূপ
চান্নাবৃৰম	কুটিয়ট্টমত ব্যৱহৃত খেদিত বক্ষালঙ্কাৰ
চাৰি	পদোত্তোলন আৰু পদস্পৰ্শৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল গতিবিশেষ
চালি	খোজকঢ়া ভঙ্গীৰ কেতবোৰ প্ৰাথমিক পদক্ষেপৰ থূপ
চালিকা	সংস্কৃত সাহিত্যত উল্লিখিত ৰচনাবিশেষ
চুত্তি	চাউলৰ মণ্ড আৰু কাগজেৰে নিৰ্মিত ত্ৰিমাত্ৰিক শুভ্ৰ- সজ্জা
চুৰাপ্পুতুনি	কুটিয়ট্টমৰ সাজ-সজ্জাত ব্যৱহৃত ৰঙা কাপোৰৰ টঙালি
চুৰ্নিকা অথবা চূৰ্ণপদ	কাব্য ৰূপবিশেষ
চেংগালা	বাদ্য–যন্ত্ৰ বিশেষ
চেণ্ডা	মাৰিৰে বজোৱা উলম্ব ঢোল; বাদ্য–যন্ত্ৰ বিশেষ।
চেৰিয়ক্কম্‌	আনুষ্ঠানিক প্ৰৱেশৰ সময়ত ব্যৱহৃত নৃত্য-শৈলীৰ অংশ।
চেলিয়ট্টম	অকল ঢোল বাদনৰ লগত পৰিৱেশিত মূকাভিনয়
চোলিয়ট্টম	অভিনেতাসকলে প্ৰত্যুৎপন্নমতিতা তথা উদ্ভাৱনশক্তি প্ৰয়োগ কৰিব পৰা কথাকনি আৰু কুটিয়ট্টমৰ এছোৱা
চোল্লিয়ুত্তী নাট অথবা চোল্লুন্তী নাটক্কুক	এঠাইৰ পৰা আন ঠাইলৈ খোজকাঢ়ি যোৱাৰ বাবে ব্যৱহৃত সাতমাত্ৰাৰ ছন্দ
চৌকা	নাট্য-শাস্ত্ৰৰ মণ্ডল–স্থান আৰু পাশ্চাত্য 'বেলে'ৰ 'গ্ৰেণ্ড প্লাই'ৰ লেখীয়া আঠু ভাঁজ কৰি আৰু দুভৰি সম্প্ৰসাৰিত কৰি কৰা এক মুক্ত অৱস্থান সূচোৱা পাৰিভাষিক শব্দ, কোনো ভৱনৰ ভিতৰৰ মুক্ত আয়তাকাৰ ক্ষেত্ৰক বুজাবলৈকো ব্যৱহাৰ কৰা হয়।
চৌতিশা	পদ্যৰূপবিশেষ
চৌপাঈ	কাব্যৰচনাত ব্যৱহৃত ছন্দ বিশেষ
চৌহোলা	চতুষ্পদী পদ্যৰূপ
ছদ্ম	ছদ্মবেশ
ছাউনী	সৈন্য শিবিৰ; ছদ্মবেশ
ছায়া	ছাঁ
ছোঁ–ঘৰ	সাজ–সজ্জাৰ বস্তু থবলৈ ব্যৱহৃত কোঠা; আভিধানিক অৰ্থ অনুযায়ী ছদ্মবেশ ধাৰণৰ কোঠা (ভাওনা)
জক্কিনী	চৰিত্ৰ বিশেষ, মাইকী অসুৰ।
জল-ক্ৰীড়া	পানীত কৰা খেল ধেমালি
জৰ্জৰ	নাটকৰ প্ৰাৰম্ভিক পৰ্বত ব্যৱহৃত দণ্ড
জাজম	মঞ্চ বিস্তৃতি
জানুভয়ম্‌	আঁঠুৰ ওপৰত চক্ৰাকাৰে ঘূৰি কৰা গতি।
জাম্প	তালবিশেষ
জুৰি বা জুড়ি	যোৰ; অভিনেতাৰ হৈ গীত গোৱা পাৰ্শ্ব–গায়ক।

ঝাঁঝ–	বাদ্য–যন্ত্র বিশেষ
ঝুমুৰা–	সাঙ্গীতিক ৰচনা বিশেষ; অসমত নৃত্য-ৰচনা বুজাবলৈকো ব্যৱহাৰ কৰা হয়।
ঢোলক	দুনলীয়া ঢোল; এবিধ প্ৰচলিত আনদ্ধ বাদ্যযন্ত্ৰ।
দণ্ডিয়া ৰাস	নাচোঁতাসকলে হাতত মাৰি লৈ নচা একপ্ৰকাৰৰ বৃত্তাকাৰ নৃত্য।
দফা বা দাফ	ছৌ আৰু আনবোৰ ৰীতিত ব্যৱহৃত এবিধ ঢোল
দশাৱতাৰ	বিষ্ণুৰ দহোটা অৱতাৰ
দক্ষিণশাহী	ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ এক পৰিৱেশক মণ্ডলী
দাৰু	সংস্কৃত ধ্ৰুৱৰ লোকায়ত অথবা প্ৰাকৃত তৰ্জমা, নাটকৰ মূল অংশ আৰম্ভ হোৱাৰ আগেয়ে গোৱা আৰম্ভণি গীত; ভাগৱত মেলাৰ সম্পৰ্কত ব্যৱহৃত
দুবা	ছৌ, বিশেষকৈ ময়ূৰভঞ্জ ছৌৰ পদক্ষেপ বিশেষ
দেৱ গান্ধাৰী	ৰাগ বিশেষ
দেৱদাসীয়ট্টম	দেৱদাসী নাটক; সমকালীন ভৰতনাট্যমৰ পূৰ্বসূৰী নৃত্যৰূপ সূচকশব্দ
দেৱস্থানম্	মন্দিৰ পৰিচালনাৰ্থে গঠিত সাংগঠনিক সমিতি, আভিধানিক অৰ্থ অনুযায়ী দেৱতাৰ বসতিস্থল।
দেশী	কোনো এক নিৰ্দিষ্ট অঞ্চলৰ স্বকীয় বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ কলা–সংস্কৃতি আদি, স্থান, অঞ্চল, আন অৰ্থত জনপ্ৰিয় বুজাবলৈকো ব্যৱহৃত হয়।
দেশভাষা	কোনো এক অঞ্চলৰ নিজস্ব ভাষা, সংস্কৃতৰ বাহিৰে আন ভাৰতীয় ভাষা বুজাবলৈকো ব্যৱহৃত হয়।
দোহা	নিৰ্দিষ্ট ছন্দ শৈলীৰ সৈতে বিশেষ এশ্ৰেণী কাব্যিক ৰচনা
দ্বিপদী	কাব্যিক ছন্দ বিশেষ
দৃশ্য-কাব্য	নাটক অথবা নাট্যাভিনয়; আভিধানিক অৰ্থানুযায়ী চকুৰে চাব পৰা কবিতা
ধামালি বা ধেমালি	আৰম্ভণি পৰ্বৰ ঢোলবাদন আৰু গীত; ভাওনাৰ আৰম্ভণিতে ব্যৱহৃত সুৰীয়া গীত
ধামালী	কইনা আদৰা গীত; এনে কেইবাবিধো গীত অসমত প্ৰচলিত।
ধীৰোদাও	এটা চৰিত্ৰ (বীৰ পুৰুষ)
ধুম্সা	পুৰুলিয়া ছৌত ব্যৱহৃত মাৰিৰে মৰিয়াই বজোৱা প্ৰকাণ্ড আকাৰৰ কেটলীৰ আকৃতিৰ ঢোল
ধ্ৰুৱ	প্ৰাৰম্ভিক পৰ্বত আৰু বিভিন্ন ৰূপত ব্যৱহৃত গীত (দাৰু চাওক)
নকাৰা	মাৰিৰে বজোৱা বাদ্যযন্ত্ৰ বিশেষ
নটুৱা নাচ	ভাওনাত ন'ৰাৰ দ্বাৰা পৰিৱেশিত নৃত্য
নট্টকূলম	গাঁৱৰ সভা (কূটিয়ট্টম্)
নট্টুৱনাৰ	মুখ্য সঙ্গীতজ্ঞ অথবা নৃত্য পৰিচালক।
নমস্কাৰ মণ্ডপ	কেৰালাৰ মন্দিৰসমূহত সভাঘৰ বুজোৱা স্থাপত্য বিজ্ঞানৰ পৰিভাষা
নাগমণ্ডল	সৰ্প আৰ্হিৰ কৰ্মকাণ্ডমূলক মণ্ডল

নাগাৰা	মাৰিৰে বজোৱা বাদ্যযন্ত্র বিশেষ।
নাঙ্গিয়াৰ বা নান্নিয়াৰ	নাৰী চৰিত্ৰ বিশেষ (কুটিয়ট্টম)
নাটক-শালা	নাট্য-প্রদর্শন গৃহ অথবা ৰঙ্গ-মঞ্চ
নাট্য	বচনযুক্ত নাট
নাট্য-ধৰ্মী	নাট্য পৰিবেশনৰ ৰীতিসমূহৰ একোটা (আক্ষৰিক অৰ্থত নাট্য অভিযোজনা)
নাট্য-ভঙ্গী	নাটকীয় কৰ্মৰ সৈতে জড়িত ভঙ্গী
নাট্য-মণ্ডপ	নৃত্যশালা অথবা নাট-ঘৰ
নাট্য-শালা	নৃত্য অথবা নৃত্য-নাটিকা গৃহ নাইবা আবৃত-স্থান
নাট্য-শাস্ত্ৰ	খ্ৰীষ্টপূৰ্ব ২য় শতিকা আৰু খ্ৰীষ্টীয় ২য় শতিকাৰ মাজত ৰচিত গ্ৰন্থ
নান্দী	সংস্কৃত নাট্যাভিনয়ৰ অত্যাৱশ্যকীয় প্ৰাৰম্ভিক অংশ।
নামঘৰ	অসমৰ সত্ৰসমূহৰ সমাবেশ গৃহ
নাম্বিয়াৰ	কুটিয়ট্টমৰ সঙ্গীতজ্ঞ এক সম্প্ৰদায়
নিত্য-ক্রিয়া	ৰীতিগত নৃত্য-কৌশল শৈলী
নিত্য-ক্রিয়া	স্বাভাৱিকতে বা সাধাৰণতে যিটো কৰা হয়
নিত্য বাস	যিকোনো সময়তে পৰিৱেশন কৰিব পৰা এবিধ বিশেষ বাস
নিনম্	কথাকলিত তেজ বুজাবলৈ ব্যৱহাৰ কৰা দ্ৰব্য
নিভতকিন	ব্ৰহ্মদেশৰ স্থিৰদৃশ্যপটসদৃশ নাটকীয় উপস্থাপন
নিৰ্বাহন	চৰিত্ৰই নিজৰ পূৰ্ব-ইতিহাস অথবা ঘটনাক্ৰম বৰ্ণনা কৰা কুটিয়ট্টমৰ এক অংশ
নীলাম্বৰী	এখন নাট, মানুহৰ নাম আৰু এটা ৰাগ
নেত্ৰাভিনয়	চকুৰ মণি, পতা আৰু চেলাউৰিৰ চালনাৰে কৰা প্ৰকাশ কৌশল
নেপথ্য	সাজ-সজ্জা কৰা ঘৰ
নোন্নম অথবা নোঙ্গনম	শূৰ্পনখাৰ সাজ-সজ্জাত ব্যৱহৃত একপ্ৰকাৰৰ আয়না
নৃত্ত	বিশুদ্ধ নাচ অথবা বিমূৰ্ত চলন
নৃত্ত-মণ্ডপ	নাচ-ঘৰ
পগড়ি	শিৰোভূষণ, মূৰত বিভিন্ন ধৰণে মেৰিওৱা এডোখৰ দীঘল কাপোৰ।
পচ্চ	কথাকলিত সৎ চৰিত্ৰসমূহৰ মূল অঙ্গ সজ্জাত ব্যৱহৃত সেউজীয়া ৰং।
পঝুপ্প অথবা পঝুক্ক	কুটিয়ট্টমত ব্ৰহ্মা, শিৱ আদি চৰিত্ৰৰ অঙ্গ-সজ্জাত ব্যৱহৃত সোণালী আভাযুক্ত গোলাপ-ৰঙা ৰঙৰ এবিধ বিশেষ বৰ্ণ।
পঞ্চনিয়ম	আপাদমস্তক বৰ্ণনা।
পঞ্চপদম্	পাঁচটা পদক্ষেপ; পঞ্চপাদ বিন্যাসম্ নামেও জনাজাত।
পণ্ডাল	ৰঙ্গ মঞ্চত আঁৰ কাপোৰেৰে মেৰিয়াই সাময়িকভাৱে কৰা আৱৰণ। (ৰভা চাওক)
পৰবৃত্তি	আঞ্চলিক বুজোৱা পাৰিভাষিক শব্দ
পৰিক্ৰমা	এফালৰ পৰা আনফাললৈ কৰা বৃত্তাকাৰ পদচালনা
পৰিখণ্ড অথবা ফৰিখণ্ড	ছৌত অনুশীলনীৰ বাবে ব্যৱহৃত ঢাল তৰোৱাল
পৰিৱৰ্ত্তন	শোক অথবা দুৰ্বলতা সূচোৱা খোজকঢ়া ভঙ্গিমা।

পলক	কথাকলিত ব্যৱহৃত ঘূৰ্ণাকৃতি অথবা ডিম্বাকৃতিৰ ৬ ইঞ্চি উচ্চতাৰ কাঠৰ চাপৰ আসন।
পল্লকম্	কঁকালৰ পৰা দীঘলীয়াকৈ ওলোমাই ৰখা প্ৰায় ২ মিটাৰ দীঘল এখন কাপোৰ।
পাদ	ভৰি; আন অৰ্থত বিভিন্ন প্ৰসঙ্গত ব্যৱহৃত হয়।
পিণ্ডিবন্ধ	বিশেষ নৃত্য-শৈলীত সমূহীয়া নৃত্যৰ পৰিভাষা।
পীঠম্	খোদিত কাঠৰ আসন ; মঞ্চৰ আচবাব।
পুৰপ্পাদু অথবা পুৰপ্পদ অথবা পুৰপ্পটু	কথাকলি আৰু কুটিয়ট্টমৰ নৃত্যাংশৰ আৰম্ভণি পৰ্ব
পুৰুষ	বহু অৰ্থ-বিশিষ্ট তথা বহু ভিন ভিন প্ৰসঙ্গত উল্লিখিত মানৱ আৰু ঈশ্বৰ-পুৰুষ।
পুৰুষাৰ্থ	জীৱনৰ চাৰিটা লক্ষ্য — অৰ্থ, কাম, ধৰ্ম আৰু মোক্ষ।
পূৰ্বৰঙ্গ	নাটকীয় উপস্থাপনৰ প্ৰাৰম্ভিক পৰ্বৰ বহুতো খণ্ডত বিভক্ত অংশসমূহ।
পুষ্টিমাৰ্গ	বিশেষ বৈষ্ণৱ পন্থাৰ ধৰ্মমত
পুলয়াৰ কলি	ধৰ্মীয় নৃত্যৰ ৰূপবিশেষ।
পৌধ	ভৱাইৰ অভিনয়-ক্ষেত্ৰ (চাচৰ চাওক)
প্ৰমেয়ম্	দৃশ্যাৰম্ভণিৰ প্ৰাকমুহূৰ্তত অঙ্গী-ভঙ্গীৰ সহায়েৰে কৰা কাহিনীৰ চমু বিৱৰণ।
প্ৰসঙ্গ	খণ্ড (যক্ষগান)
প্ৰসাদ	ইষ্টদেৱতাক উচৰ্গা কৰাৰ পিচত ভক্তবৃন্দৰ মাজত বিতৰণ কৰা খাদ্য অথবা ফুল।
প্ৰস্তাৱনা	নাটকৰ প্ৰাৰম্ভিক পৰ্ব ; পৰিচয় পৰ্ব ; ভূমিকা।
প্ৰৱচন	উপদেশমূলক স্বগতোক্তি অথবা চূড়ান্ত আশীৰ্ব্বাদসূচক বাক্য।
প্ৰৱেশিকম	কুটিয়ট্টমত প্ৰৱেশ ; খং প্ৰকাশক চলন সমষ্টি।
প্ৰৱেশ-দাৰু	চৰিত্ৰসমূহৰ প্ৰৱেশ-সূচক গীত।
ফাগু	গুজৰাট, ৰাজস্থান আদিত প্ৰচলিত এক বিশেষ শৈলীৰ সাহিত্যিক ৰচনা।
ফুগাদি	মহাৰাষ্ট্ৰৰ একপ্ৰকাৰ বৃত্তাকাৰ নৃত্য।
বহুৱা	ভাওনাৰ কৌতুকাভিনেতা।
বায়ন	ভাওনাত বাৰ্ত্তাপিনে বহা বাদ্য-বৃন্দৰ অংশ।
বলি পীঠ	মন্দিৰৰ সন্মুখৰ প্ৰস্তৰ; প্ৰাচীন কালত বলিদান কাৰ্য্যত ব্যৱহৃত।
বেউলা-নাচ	মনসাপূজাৰ সৈতে জড়িত ভক্তিমূলক গীত।
ভটিমা	ভাওনাত ব্যৱহৃত সাঙ্গীতিক ৰচনা।
ভইস্ত	খ্যাল, ভৱাই আদিৰ ভক্তিমূলক গীত।
ভাগৱতাৰ	পৰিৱেশনাৰ পৰিচালক।
ভাৱ	আৱেগ, মানসিক স্থিতি, বিভিন্নতা অৰ্থ।
ভোৰীয়া নাচ	নৃত্যবিশেষ।

ভ্ৰাস্তম্	কুটিয়ট্টম্ আদিত অহোঁবলিয়া চৰিত্ৰৰ প্ৰকাশভঙ্গী।
ভূঙ্গল	ভৱাইত ব্যৱহৃত ফুৱাই বজোৱা তামৰ বাদ্যযন্ত্ৰ।
ৰঙ্গপীঠ	মঞ্চ সন্মুখভাগ।
ৰঙ্গমঞ্চ	নাটকৰ মঞ্চ।
ৰঙ্গ-শীৰ্ষ	মঞ্চৰ পিছভাগ ; ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰত আকাৰৰ ব্যাখ্যা দিয়া আছে।
ৰঙ্গ-স্থল	নাট্যগৃহৰ অভিনয় ক্ষেত্ৰ হিচাপে ব্যৱহৃত মুকলি অংশ।
ৰন্টম নাট	কুটিয়ট্টমৰ নৃত্য-ক্ৰিয়াৰ পদচালনাৰ ক্ৰম।
ৰণ শিঙা	বাদ্য-যন্ত্ৰ বিশেষ।
ৰভা	অসমত নাট মঞ্চস্থ কৰাৰ বাবে ঘেৰি লোৱা ঠাই।
ৰস	স্বাদ, নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা আদি।
ৰাজৱেশ	ৰাজকীয় আচাৰ-ব্যৱহাৰ, পুৰুষাৰ্থক উপলুঙা কৰা এটা দিশ।
ৰাম-তাল	বাদ্য-যন্ত্ৰ বিশেষ।
ৰাস	হৰিবংশ পুৰাণত সৰ্বপ্ৰথমে উল্লিখিত কৃষ্ণৰ বৃত্তাকাৰ নৃত্য।
মংগলশ্লোক	মাংগলিক কবিতা।
মণ্ডপ	নাট্য-মঞ্চ।
মণিকূট	নামঘৰৰ থাপনা থকা অংশ (ভাওনা)।
মত সেতুক্কল	আনুষ্ঠানিক প্ৰৱেশত ব্যৱহৃত চলন।
মত্তৱৰ্ণী	মঞ্চৰ অংশ, ভেঁটিৰ উত্থিত অংশ অথবা অহা-যোৱা কৰা খালী ঠাই।
মত্তী গড়া	পোহৰাবলৈ ব্যৱহাৰ কৰা জোঁৰ।
মড্ডাল	যক্ষগানত ব্যৱহৃত ঢোল।
মনয়ল	কুটিয়ট্টম্ আৰু কথাকলিত ব্যৱহৃত হালধীয়া ৰং।
মনোধৰ্ম	অভিনেতাই উদ্ভাৱন শক্তিৰ প্ৰয়োগেৰে অভিনয় কৰিব পৰা কথাকলি আৰু কুটিয়ট্টমৰ অংশ।
মৰমালা	দুয়োমূৰ খোলা মালা।
মহতা, মতা	গছৰ কুণ্ডা বা স্তম্ভত স্থাপিত জোঁৰ আৰু চাকি।
মাখন-চোৰী	কৃষ্ণই মাখন চুৰ কৰা ঘটনাৰ নাট্যৰূপ।
মাটি-আখৰা	ভাওনাত হস্ত-চালনা বুজোৱা পৰিভাষা।
মাৰ্গী	শাস্ত্ৰীয়ৰ সমকক্ষ পথৰ অন্তৰ্ভুক্ত।
মাহুৰী	ফুৱাই বজোৱা বাদ্যযন্ত্ৰ বিশেষ।
মিঝাবু	কুটিয়ট্টমত ব্যৱহৃত আঁৰ-কাপোৰেৰে ঢাকি থোৱা ডাঙৰ পাত্ৰ, চানেকীৰ ঢোসল।
মিনুক্কু অথবা মিন্নুক্কু	নাৰী, ঋষি আদি চৰিত্ৰৰ বাবে ব্যৱহৃত স্বাভাৱিক অংগ-সজ্জা।
মিৰ্খৱৰ্ণম	সাধাৰণতে বিৰতিৰ পিছত পৰিৱেশিত চৰিত্ৰসমূহৰ বৰ্ণনামূলক কাৰ্য্যাৱলী।
মুক্তয়	বোলেৰে সৈতে এবিধ ছন্দোময় ৰচনা।
মুখজাভিনয়	মুখৰ সঞ্চালনেৰে প্ৰকাশ কৰা অভিব্যক্তি।
মুখাম্বিকা	ইষ্টদেৱতা এজনা।
মুঝুৱন	চাৰিমুঠি কাপোৰ

মুটিয়ক্কিট্টু	সামৰণিপৰ্বৰ কৰ্মকাণ্ডমূলক ঢোলবাদন ; মাংগল্যসূচক কাৰ্য্য ; নৃত্যাংশসূচক পৰিভাষা (কুটিয়ট্টম)।
মুদি	চুলিৰ কোঁচা বা খোপা।
মুদি কেদগ	খোপাত পিন্ধা বিচনী আকৃতিৰ অলঙ্কাৰ।
মুণ্ডালে আৰু মুণ্ডাসু	যক্ষগানত ব্যৱহৃত শিৰস্ত্ৰাণ।
মেয়্যু	জাঁপ মৰা চলনেৰে আৰম্ভ হোৱা নৃত্যৰচনাৰ অংশ। ইয়াত অভিনেতাই আঁঠু ভাঁজ কৰি চাৰিওদিশ সামৰি সমুখলৈ জঁপিয়ায়।
মোৰ মুকুট	শিৰস্ত্ৰাণ (ময়ূৰ মুকুট)।
মৃদঙ্গ	চুঙা আকৃতিৰ ঢোল।
ৰাসক	নৃত্য ৰচনাবিশেষ, সাহিত্যিক ৰচনাকো বুজায়।
ৰাসধাৰী	ব্ৰজৰাস পৰিচালনা আৰু পৰিবেশন কৰা দল।
ৰাসমণ্ডল	ৰাসক্ৰীড়াত অংশগ্ৰহণকাৰীসকলে নাচি নাচি সৃষ্টি কৰা বৃত্ত।
ৰাস-শিৰোমণি অথবা ৰাসিকা শিৰোমণি	ব্ৰজৰাসত কৃষ্ণৰ মহত্ব প্ৰকাশক নাম।
ৰূপক	সাহিত্যিক ৰচনা বিশেষ ; তালৰ নামো সূচায়।
লকুট	বৃত্তকাৰ নৃত্যৰূপ।
লাৱণী	সাঙ্গীতিক ৰচনাৰ সমষ্টিবাচক শব্দ ; নৃত্যতো ব্যৱহাৰ কৰা হয়।
লাস্য	মৃদু গতিময় নৃত্য-শৈলী বিশেষ।
লোকধৰ্মী	স্বাভাৱিক উপস্থাপনাৰ সমগোত্ৰীয় নাট্য-শৈলী ; শব্দাৰ্থনুযায়ী মানুহৰ আচাৰ-ব্যৱহাৰ (শৈলী)।
সাধিনৃত্য	সমকালীন ভৰত নাট্যমৰ পূৰ্বসূৰী এক নৃত্যৰূপ।
সাহিত্য	নৃত্য অথবা নাটকৰ বচন-ভাগ।
হলগী	তমাশাত ব্যৱহৃত এবিধ ঢোল।
হল্লীসক	হৰিবংশ আৰু আন পুৰাণত উল্লেখিত বৃত্তকাৰ নৃত্য।
হাস্য-ক্ৰিয়া	দুয়োকাষলৈ মৰা জাঁপ সমন্বিতে চমু নৃত্যাংশ।

নিৰ্ঘণ্ট

Lasertypeset at Saraighat Laserprint, Guwahati-781003
and printed at The Central Electric Press, New Delhi-110028

১.   কুটিয়ট্টমৰ হনুমান

৫. পুৰুলিয়া ছৌত কিৰাত

বৰক্কুনাথন মন্দিৰৰ কুট্টম্বলম (বহিৰ্দৃশ্য)

২. বৰক্কুনাথন মন্দিৰৰ কুট্টম্বলম ত্ৰিচুৰ (অন্তদৃশ্য)

৩. কুট্টম্বলমৰ চাল

৪. কুটিয়ট্টমঃ হনুমান

৫. (ক) যক্ষগানৰ সজ্জা

(খ) যক্ষগানৰ সজ্জা

(গ) যক্ষগানৰ সজ্জা

৬. ৰূপপৰিকল্পনা (মুখা)

৭. যক্ষগানৰ প্ৰস্তুতি

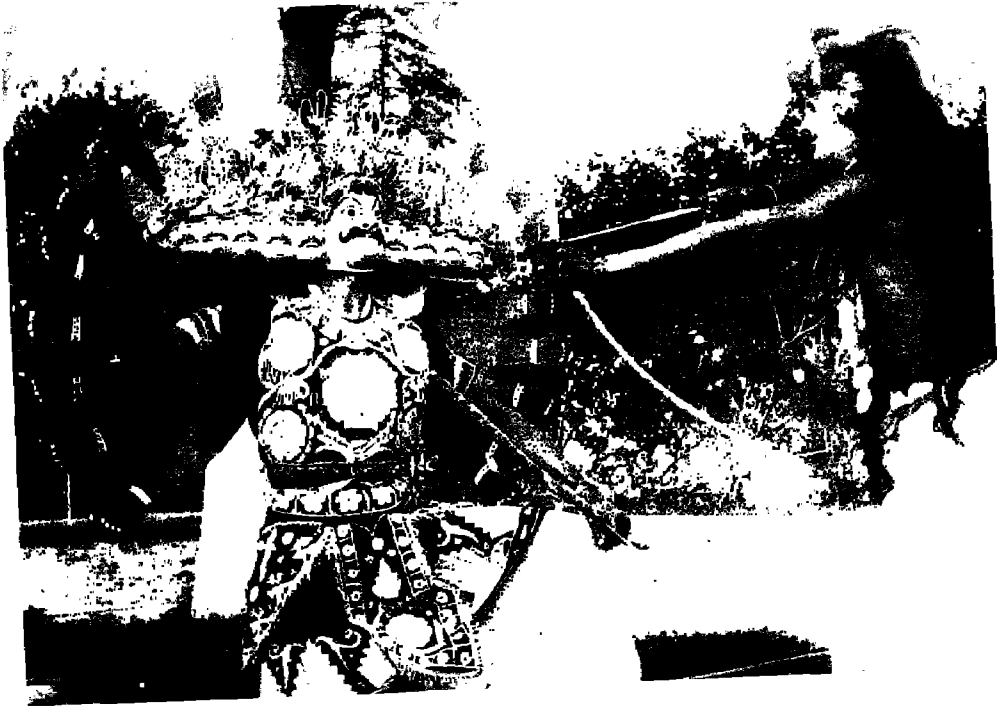
৮. ভাগৱতমেলাৰ নৰসিংহ

৯. ভাগৱতমেলাৰ হিৰণ্যকশিপু আৰু প্ৰহ্লাদ

১০. চৰাইকেল্লাৰ মুখা

১১. চন্দ্ৰভাগাত সূৰ্য্য

১২. চন্দ্রভাগা

১৩. কার্তিকঃ ময়ূৰভঞ্জ ছৌ

১৪. শ্ৰীহৰিৰ শিৱতাণ্ডৱ

১৫. গোসিন্নাঃ বিকট চৰিত্ৰ

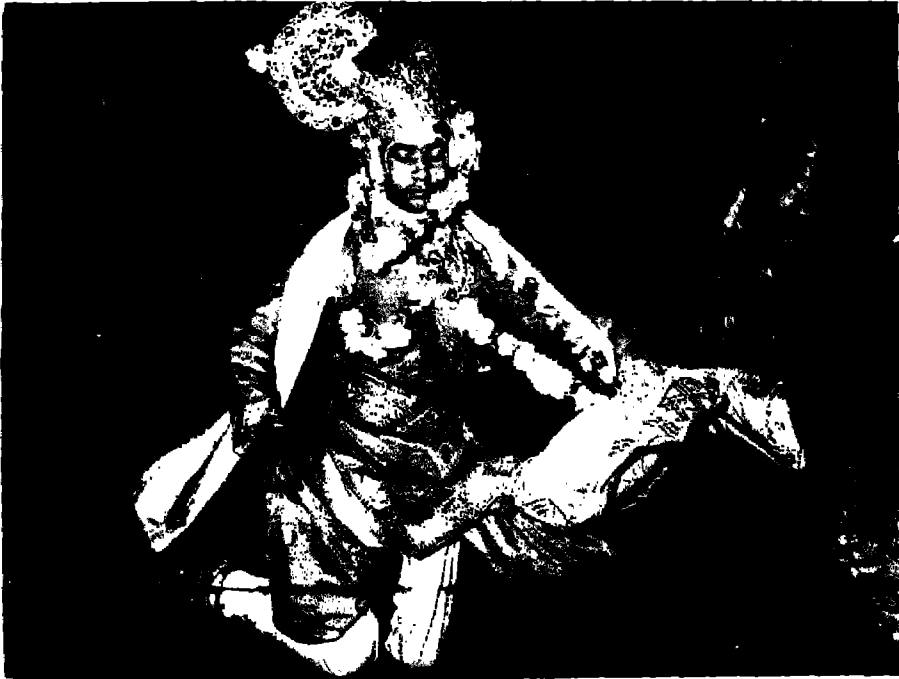
১৬. মহিষাসুৰ বধঃ পুৰুলিয়া

১৭. পুৰুলিয়া ছৌৰ ৰাম আৰু ৰাৱণ

১৮. ৰামনগৰৰ ৰামায়ণত হনুমান

১৯. ৰামনগৰৰ হনুমান (ৰামলীলা-ৰামায়ণ)

২০. ৰামনগৰৰ ৰামলীলাত ৰাম

২১. ৰাম-লক্ষ্মণ (ৰামনগৰ ৰামলীলা)

২২. ৰামলীলাঃ কৃষ্ণ

২৩. লীলা নাটকত কৃষ্ণঃ মাখনচোৰ

২৪. চোঁঘৰত যাত্ৰাৰ বাবে প্ৰস্তুতি

(খ) তমস।

(গ) তমসা